

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

Année. N° 1-2

JANVIER-MARS 1935

3

SOMMAIRE

Assemblée générale.

Sur l'étude du goût public au théâtre (J. Lescale).

Notes sur la vie théâtrale à Marseille au XVIII^e siècle
(E. Isnard).

Information théâtrale à Paris sous Louis XIV (à
propos de deux livres récents) (M. Fuchs).

Architecture en U. R. S. S. (salles de spectacles)
(A. Autant).

Charles Bernardy et sa troupe d'enfants (M. Fuchs).

Notes et documents. — Les représentations scolaires
dans les villages (R. Lebègue).

Chronique.

PARIS, LIBRAIRIE E. DROZ, 25, RUE DE TOURNON

La Société des Historiens du Théâtre fait appel à toutes les personnes s'intéressant au passé de la vie théâtrale, sous quelque forme que ce soit. La cotisation annuelle est de 100 francs (français) pour les *membres bienfaiteurs*, 50 francs pour les *membres fondateurs*, 20 francs pour les *membres adhérents*.

Les cotisations doivent être adressées au trésorier de la Société, 25, rue de Tournon, Paris, VI^e ; Compte postal : Paris 1699-87. Pour tous renseignements, s'adresser à M. Fuchs, secrétaire, 7, rue Edmond-Guillout, Paris, XV^e.

Correspondants : pour la Belgique, M. Henri Liebrecht, 8, boul. de Dixmude, Bruxelles ; pour la Suisse, M. Kuntz-Aubert, 11, boulevard Helvétique, Genève.

Nos confrères qui n'ont pas encore versé leur cotisation de 1935 sont instamment priés de la faire parvenir le plus tôt possible au Trésorier.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

Année. N° 1-2

JANVIER-MARS 1935

3

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

Notre assemblée générale annuelle s'est tenue à la Sorbonne, le mercredi 21 décembre. M. le Doyen Ferdinand Brunot ouvre la séance à 7 h. 30 en saluant la mémoire d'Auguste Rondel et de Félix GaiFFE, qui furent, à quelques mois d'intervalle, enlevés à notre affection. Du moins avons-nous la consolation de savoir que l'œuvre de l'un et de l'autre sera continuée : nous avons la certitude que la collection Rondel sera conservée dans son originale disposition, qu'elle pourra continuer à vivre et à grandir ; d'autre part l'importance sociale du théâtre, son rôle comme propagateur de l'influence française n'ont plus besoin d'être montrés ; si nous pouvons déplorer de voir disparaître cette chaire d'histoire de la littérature dramatique, dont GaiFFE devait être le premier titulaire, et qu'il ne put inaugurer, du moins sommes-nous sûrs que les recherches se poursuivront après lui, grâce à l'impulsion qu'il leur a donnée, aux principes de méthode qui inspiraient depuis des années son enseignement.

Sur la proposition de M. Dessarthis, la société décide de perpétuer le souvenir de son président fondateur en inscrivant le nom d'Auguste Rondel en tête de la liste des membres du bureau.

Il est ensuite procédé à l'élection des membres du comité. MM. Batiffol, administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, et Juvet, directeur du théâtre de l'Athénée, sont nommés membres du comité pour trois ans. Sont nommés ensuite pour l'année 1935 :

Président : M. le Doyen F. Brunot ;

Vice-présidents : MM. Gustave Cohen et Henri Liebrecht ; le trésorier et le secrétaire sont maintenus en fonctions.

M. Brunot remercie l'assemblée de la marque de confiance qu'elle lui donne, bien que nulle compétence particulière ne le désigne pour présider une société d'historiens du théâtre ; toutefois il déclare dès maintenant qu'il se démettra de cette présidence à la fin de l'année 1935 ; il estime que l'intérêt d'un groupe comme le nôtre est de renouveler fréquemment son bureau, d'assurer la continuité de son œuvre en faisant appel, tour à tour, pour la diriger, au dévouement de tous.

Lecture est donnée du rapport sur l'exercice 1934. Les résultats sont, dans l'ensemble, satisfaisants : notre effectif passe de 87 membres à 129 ; nous avons seulement perdu 4 membres : 2 par décès, 2 par démission ; et nous avons reçu 46 adhésions nouvelles. Certaines d'entre elles nous montrent que les techniciens de l'architecture et de l'installation théâtrales n'ont pas été sourds à notre appel ; nous avons également enregistré deux approbations particulièrement flatteuses : la Bibliothèque du British Museum a souscrit à notre bulletin, et M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts a bien voulu abonner 15 écoles d'art et de dramatique.

Cet effectif ne suffit pourtant pas encore pour assurer, au point de vue financier, la vie normale, adulte pour ainsi dire, de la société. Il est curieux et un peu fâcheux, de constater que notre recrutement est meilleur à l'étranger qu'en France. A l'heure actuelle, pour 48 adhérents parisiens et 37 adhérents des départements, nous ne comptons pas moins de 44 adhérents au delà des frontières, savoir : Angleterre 5 ; Belgique 10 ; Égypte 1 ; États-Unis 7 ; Hollande et Luxembourg 5 ; Hongrie 1 ; Roumanie 1 ; Suède 3 ; Suisse 9 ; Yougo-Slavie 2. Nous devons ces résultats plus qu'encourageants à la sympathie agissante de nos confrères, MM. Fransen, Kunz-Aubert et Liebrecht, nos dévoués correspondants, qui mettent au service de la société leur amitié pour notre pays, l'autorité de leur nom et de leurs travaux.

Mais en France un nouvel effort de propagande s'imposerait. On ne saurait répéter : 1^o que nous accueillons volontiers des adhésions collectives ; 2^o que nous ne sommes nullement une société fermée de spécialistes ; que tous les amateurs cultivés, c'est-à-dire tous ceux qui aiment la recherche, seront les bienvenus, et que leur bonne volonté peut être précieuse à nos études.

La société a tout lieu de se réjouir de la place qu'elle a tenue au Co

des Sociétés Savantes de Paris, au mois d'avril dernier, mais il faudrait que de nouvelles collaborations nous permissent de figurer aussi honorablement au Congrès de Lyon en 1935.

Enfin la Bibliothèque créée sur la proposition de M. Gustave Cohen, animée par la compétente et généreuse activité de M^{lle} Droz, nous donne pleine satisfaction. Le dernier ouvrage paru est un instrument de travail qui manquait depuis longtemps aux historiens du théâtre du XVII^e siècle ; le volume actuellement sous presse est le commencement d'un recueil considérable qui apportera, sur l'histoire de la comédie au Moyen Age, des précisions piquantes et tout à fait inédites.

Après échanges d'observations sur les différents points du rapport, parole est donnée à notre confrère M. Lescale, pour sa communication dont on trouvera ci-dessous le résumé.

La séance est levée à 18 h. 45.

UR L'ÉTUDE DU GOÛT PUBLIC AU THÉÂTRE

Entre toutes les questions qui se rapportent à l'histoire du théâtre, en est une de fort délicate à mettre au point : c'est celle du goût public en matière de spectacle.

A une époque donnée, le public d'un lieu donné marque des préférences pour certains genres, certains sujets, certains personnages, pour le développement à la scène de certains sentiments, de telles ou telles idées. Il convient donc que l'on s'efforce de décrire ces préférences, de les répartir selon les milieux sociaux, selon les théâtres ; il convient aussi que l'on recherche les raisons de ces préférences dans l'ambiance des mœurs, des opinions, des sentiments, dans l'actualité de la politique intérieure ou extérieure, dans la vogue de tel ou tel comédien.

Relativement facile pour une période de calme et de stabilité, cette étude devient singulièrement compliquée lorsqu'on aborde certaines périodes de fermentation politique, sociale, intellectuelle. Il se produit alors, dans le goût théâtral, des changements rapides, en même temps qu'il se constitue des résistances.

Pour déterminer nettement le genre de difficultés que rencontre une recherche de cet ordre, prenons l'exemple, entre tous frappant, du goût

théâtral pendant la Révolution de 1789 ; aussi bien est-ce l'étude spéciale du théâtre de cette période qui nous a suggéré ces observations. Donnons une idée des questions qui peuvent se poser : en quelle mesure le goût théâtral change-t-il ? à quel moment ? dans quels théâtres en quelle mesure l'ancien goût se conserve-t-il ? jusqu'à quel moment dans quels théâtres ? En outre, se produit-il une répartition du public par théâtres selon les milieux politiques ou sociaux ? Dans un théâtre donné, ou dans tous les théâtres, le public antérieur est-il éliminé par un autre ? un même public, dans un même théâtre, ou dans des théâtres différents, va-t-il goûter des spectacles qui, à première vue, sembleraient devoir satisfaire des tendances contradictoires ? Et quelles sont les influences de tous ordres, politiques, morales, sentimentales, littéraires artistiques, qui ont présidé à tout cela ?

Il nous faudra peut-être renoncer à répondre à certaines de ces questions d'une manière pertinente. Mais nous nous sommes rendu compte que certaines pourraient être résolues avec assez de précision si nous avions en main l'instrument nécessaire.

A l'heure actuelle nous pouvons bien recueillir çà et là, au hasard de recherches, quelques documents sur ces problèmes : les rapports de police, les almanachs, les journaux de la collection Rondel nous fournissent des renseignements ; les préfaces, le nombre des éditions nous en donnent d'autres, comme aussi les indications d'éditeurs, sous le titre des brochures. Une d'entre elles, par exemple, nous apprend qu'une comédie très anodine, *Cadichon et les Bohémiennes*, de Pujoulx a été représentée 70 fois en moins de quatre ans (1792-1795) ; une autre qu'une imitation assez niaise de Gessner, *l'Amour filial*, de Demoustier a été représentée 104 fois en moins de trois ans (1792-1794) : curieuses survivances de l'esprit d'ancien régime ; mais ce ne sont là que de fragments d'information.

Nous voyons fort bien que ce qu'il nous faudrait pour établir une enquête sérieuse, c'est un répertoire complet de tout ce qui était représenté jour par jour, dans tous les spectacles de Paris. En effet, nous avons bien des *répertoires de nouveautés* (Bibl. de Tourneux, almanachs catalogues divers), mais comment savoir, d'une part, le succès de ces nouveautés ? comment savoir, d'autre part, tout ce que l'on jouait outre les nouveautés, et qui subsistait des années antérieures à 1789 ? Seul le répertoire que nous demandons nous fixerait d'une manière indubitable et complète.

Or ce répertoire est possible : les annonces des représentations dans certains journaux, par exemple le *Journal de Paris*, permettraient de

sser, pour la plupart des théâtres, avec une approximation suffisante. ne faudrait évidemment pas compter sur une certitude absolue, taines pièces étant substituées à d'autres au dernier moment sans e les journaux puissent le mentionner ; il faudrait aussi prendre de que certaines représentations furent suspendues par des incidents ers, comme M. Chancerel l'a montré pour la Comédie Italienne lletin 1933, n^{os} 1 et 4). Mais le relevé de ces annonces nous appren- it ce qu'on avait offert chaque jour au public, et c'est cela surtout nous importe.

ulement la tentative que nous avons faite nous-même pour l'année 9 a montré combien la tâche était considérable et ingrate. Mais ne it-il pas possible, en l'organisant, d'épargner à un chercheur unique cablement et le découragement ?

Et si nous observons que la nécessité d'un tel répertoire se fait sentir c autant de force pour une période comme le romantisme, et pour e l'activité théâtrale qui a suivi, jusqu'à notre époque, nous pourrons mer que la besogne n'est pas près de manquer aux intrépides qui treprendront.

J. LESCALE.

NOTES SUR LA VIE THÉÂTRALE A MARSEILLE AU XVIII^e SIÈCLE (1)

la première représentation d'opéra à Marseille eut lieu le janvier 1685. Le directeur de la troupe, Pierre Gautier, avait obtenu, es bien des difficultés, le privilège de Lulli. On joua le *Triomphe de Paix*, opéra en trois actes ; ce fut un événement considérable et un es prodigieux. Gautier continua à donner des spectacles à Marseille qu'à sa mort tragique, survenue en 1697 : il périt avec toute sa troupe, s le naufrage du bateau qui le transportait de Marseille à Sète. Cet ement n'interrompt que peu de temps la carrière du théâtre lyrique arseille : il y eut, pendant toute la première moitié du XVIII^e siècle,

Le secrétaire s'excuse de ne publier que si tardivement l'importante communication par notre confrère au Congrès des Sociétés de 1934, et de ne pas le publier en une fois. On trouvera dans notre prochain numéro les pièces annexes auxquelles l'article e ; nous sommes à l'étroit dans ce modeste bulletin ; que nos amis nous aident, aug- ent nos ressources, pour nous permettre d'augmenter nos dimensions.

des représentations données soit par des troupes de passage, soit par des troupes fixées pour une ou deux saisons. L'installation de ces troupes provoquait généralement des conflits avec les comédiens, au sujet de l'usage de la salle de spectacle. En 1727, la troupe du sieur Laforce, titulaire du privilège de Francine, gendre de Lulli, ne put obtenir de jouer que sur l'ordre formel intimé aux comédiens par le duc de Villars de céder la salle qu'ils occupaient.

Ce sont des incidents de ce genre qui permettent de retrouver dans les archives publiques quelques données sur l'histoire du théâtre, mais les enseignements qu'on peut en tirer sont forcément incomplets et fragmentaires : les troupes ne recevaient alors aucune subvention des villes ; les salles de spectacle appartenaient à des particuliers ; il n'existe donc pas dans les archives publiques de fonds du théâtre, comme au XIX^e siècle, permettant de suivre année par année, les noms des directeurs et la composition des troupes. A Marseille, les Échevins, lieutenants généraux de police, intervenaient dans les rapports entre acteurs et directeurs, ou entre troupes, dans les cas où leurs attributions leur en donnaient le droit ; mais ces conflits dépassaient quelquefois la compétence des Échevins et atteignaient les autorités supérieures : Intendants, Gouverneurs de la province, Commandants, Sénéchaux et Parlement. C'est en fouillant à la fois dans les archives des villes et dans les fonds de ces administrations ou juridictions, que l'on peut arriver à reconstituer certains épisodes de la vie théâtrale en Provence.

C'est ainsi que la venue à Marseille de la troupe de François Hébrard de 1745 à 1747, puis en 1758, donna lieu à des incidents sur lesquels les archives renferment une documentation assez copieuse.

François Hébrard, chef de troupe et surtout, semble-t-il, homme d'affaires peu scrupuleux, avait obtenu en 1743, par la protection du duc de Richelieu et de l'Intendant de Guyenne, Tourny, le privilège de Thuret, directeur de l'Académie Royale de Musique, pour représenter pendant six ans l'opéra à Bordeaux et dans les villes de Guyenne et Languedoc. L'acte, enregistré au Châtelet, fut passé par-devant M^{es} Marchand et Laideguière, notaires à Paris (Cf. Annexe I). Le prix était fixé à 1.200 livres, payables par trimestre et d'avance. En 1747, l'exploitation, au dire d'Hébrard, ne donnant pas de bons résultats à Toulouse (1), il n'avait encore payé qu'une faible partie de son bail.

(1) Archives de l'Opéra (aux Arch. Nat.), carton A³, H. — Cf. Fuchs, *Vie théâtrale en Province au XVIII^e siècle*, I, p. 135.

ger, successeur de Thuret. C'est probablement son insuccès en Languedoc qui le porta à tenter une entreprise à Marseille, où le public il le savait certainement — avait une préférence marquée pour le spectacle lyrique. Il obtint donc de Berger une permission spéciale pour donner, avec son associé Loinville, l'opéra à Marseille et y donner des représentations pendant six mois. Il faisait en même temps préparer les lettres par son protecteur, le duc de Richelieu. A l'instigation de ce puissant personnage, le duc de Villars écrivait, le 13 septembre, une lettre aux Échevins pour leur recommander la troupe ; lettre très protocolaire, par laquelle il s'acquittait visiblement d'un devoir importun (Annexe 2) : il demandait seulement qu'on lui répondît, ce qui fut fait (Cf. Annexe 3). La salle, l'unique salle de la rue Vacon, était alors occupée par la troupe de comédie de la demoiselle Catherine Julien Legrand, qui, avec la permission des Échevins, accordée pour la première fois en 1742 (1), venait d'être renouvelée, le 15 avril, pour durer jusqu'au jour des Rameaux 1746. Pendant le carnaval, la troupe, avec la permission des Échevins, était allée donner des représentations à Nice, pour l'agrément de l'Infant d'Espagne, Don Philippe, qui en avait été très satisfait et avait chargé le comte de Rohan de remercier les Échevins (2). Dès le 13 septembre, Hébrard et Loinville présentent requête aux lieutenants généraux de police, pour avoir permission de faire des représentations de leur spectacle pendant le temps à eux accordé depuis le 1^{er} octobre, dans la salle publique de cette ville, « enjoignant aux rentiers de la ville de la leur rendre libre sous dû salaire ».

A cette requête, qui leur fut signifiée le lendemain, la demoiselle Legrand et son associé, le sieur Granier, répondirent qu'ils avaient un privilège du marquis de Mirepoix, commandant en Provence, et une permission des Échevins, renouvelée depuis 1743 ; qu'ils étaient de ce fait possesseurs d'un droit qu'on ne pouvait leur ravir. Ils trouvaient étrange qu'Hébrard pût leur demander d'abandonner la salle qu'ils occupaient par ferme et bon contrat jusqu'au dimanche des Rameaux prochains. Les suppliants « n'avaient aucun privilège pour Marseille, mais une simple permission d'un directeur subrogé qui n'a point accordé

1) Arch. Mun. Marseille, FF Règ. police n° 13, folios 76 v°, 152 v°, 153 v°. Cette troupe succédait à celle de Hébert de Brunval et associés, qui jouèrent la comédie à Marseille en 1742, de Quasimodo à Saint-Étienne (Ibid., fol. 53 v°).

2) Arch. Mun. Marseille, GG 202.

de droit exclusif, et qui n'en pourroit point accorder, parce que ces sortes de permissions sont toujours sauf le droit des tiers, auquel n'est pas permis de toucher ; et il est si vrai que ces permissions n'ont point de droit exclusif, que le Parlement de cette province l'a toujours décidé de même toutes les fois que la question s'est présentée ».

A quoi Hébrard et Loinville répondaient qu'ils ne faisaient qu'exécuter le privilège dont ils étaient pourvus dans les provinces de Guyenne et de Languedoc, que tout devait se mesurer sur ce privilège et à l'extension donnée pour Marseille par le sieur Berger. La sentence fut rendue par les Échevins le 2 octobre : elle interprétait le privilège dans le sens le plus large — et le plus conforme au désir du public — en permettant à Hébrard et Loinville de faire représenter l'opéra dans la salle ordinaire pendant tout le temps et aux termes portés par le consentement du sieur Berger, enjoignant à la demoiselle Legrand et au sieur Granier de leur rendre libre dans trois jours ; défense leur était faite en même temps d'avoir dans leur orchestre plus de six symphonistes, et aucun danseur et chantre à gages, en conformité des règlements et arrêts du Conseil rendus à ce sujet (1).

Prévoyant les conséquences de cette décision et voulant ménager les protecteurs des comédiens, les Échevins avaient, le 29 septembre, écrit au marquis de Mirepoix la lettre suivante :

« Le directeur de l'opéra de Languedoc s'est présenté à nous pour obtenir la permission de la (*sic*) mener en cette ville pendant l'hiver prochain ; mais comme la Provence n'est point comprise dans son privilège, nous la lui avons refusée, malgré l'empressement du public à lui donner la préférence sur la comédie ; cependant comme ce directeur pourrait obtenir un privilège exclusif, et qu'en ce cas nous saurions le renvoyer, nous prenons la liberté de vous informer, Monseigneur, de la conduite que nous avons tenue et devons faire envisager celle où nous nous trouverions engagés par le privilège exclusif en faveur de l'opéra. » (2).

C'était très habilement prendre les devants, car il fallait bien prévoir que les comédiens n'accepteraient pas de gaieté de cœur d'être jetés à la porte. Ils ne tardèrent pas en effet à se plaindre : les Échevins recevaient le 16 octobre, de l'Intendant de La Tour, une lettre leur demandant des explications (Cf. Annexe 4) ; les comédiens, et surtout leur chef Fromer

(1) Arch. Mun. Marseille, FF Règ. 13, fol. 231.

(2) Arch. Mun. Marseille, BB 271, fol. 146 v^o.

aient répandu dans Aix leurs doléances, accusant les Échevins de les maltraiter depuis qu'ils étaient allés à Nice sur l'ordre de l'Infant ; le bruit en était parvenu jusqu'à la cour de ce prince. Les édiles recevaient même temps une lettre du maréchal de Maillebois, datée de San Salvador, le 8 octobre, leur faisant part aussi des plaintes qu'il avait reçues des comédiens.

Très effrayés de la tournure que prenait l'affaire — il semble surtout de la crainte de l'effet produit à la cour de l'Infant les ait affolés — les Échevins écrivent à diverses personnalités pour se justifier : à l'Intendant, au marquis de Mirepoix, à M. de Mauriac, commandant en second, au maréchal de Maillebois (1). Leur crainte se traduit enfin par la sentence sage qu'ils rendent le 26 octobre : l'opéra sera représenté alternativement, une semaine les dimanche, jeudi et samedi, l'autre semaine mardi, jeudi et samedi, et ainsi en continuant jusqu'à l'expiration (2). Cette décision ne donna pas cependant satisfaction aux comédiens. Ils en appelèrent au Parlement. Dans leur requête ils avançaient — ce qui exaspéra les Échevins — que la municipalité avait suscité la venue d'un directeur d'opéra pour les tracasser, et par ressentiment de leur éloignement d'auprès de l'Infant à Nice. Les magistrats incriminés écrivirent, le 1^{er} novembre, au marquis de Mirepoix :

Cette requête en renouvelant nos inquiétudes nous donne une preuve certaine de l'imposture, et nous ne pouvons nous empêcher de vous réitérer, Monseigneur, nos plaintes et nos très humbles instances pour nous faire la justice que mérite notre conduite ; nous omettons les efforts peu mesurés et insolents qu'ils ont tenus publiquement contre nous en cette ville et dont nous avons pas osé les punir dans les circonstances où ils nous ont jetés, et mille tracasseries aussi dégoûtantes que multipliées, occasionnées par cette concurrence des spectacles. » (3). Ils demandaient ensuite au maréchal de les justifier auprès de l'Infant. Il agissait bien en réalité d'une manœuvre assez habile, mais déloyale, de la part des comédiens : les lettres du comte de Rohan écrites aux Échevins, après le retour du carnaval de Nice, prouvent bien que leur succès avait été favorisé par les édiles, et que ceux-ci ne leur en avaient eu nullement rancœur.

(1) Toutes ces lettres sont enregistrées aux Arch. Mun., BB 271, 147 sq., et BB 311, fol. 147 v^o.

(2) Arch. Mun. Marseille, FF Procédures de police, 1745.

(3) Arch. Mun. Marseille, BB 271, fol. 148.

Les tracas des Échevins ne faisaient que commencer. Le Parlement rendit son arrêt le 25 novembre en cassant la sentence du 26 octobre, en ordonnant une alternative égale entre la comédie et l'opéra ; le 27 Hébrard partait pour Paris, afin de se pourvoir de cet arrêt devant le Conseil (1). A Marseille, le public réagissait violemment, les Échevins étaient obligés d'interdire aux comédiens d'assister aux représentations de l'opéra, et aux chanteurs de l'opéra d'aller à celles de la comédie. Cette défense fut bien respectée par les derniers, mais les comédiens se montrèrent plus récalcitrants : il y eut, le 27 novembre, une scène très violente racontée avec quelque inexactitude par Augustin Fabre (2). Cet historien n'a pas connu le procès-verbal précis du capitaine du quartier François de Bonnacorse, de service au théâtre ce soir-là :

« Les spectateurs du parterre ayant aperçu deux comédiennes au balcon des deuxièmes loges malgré les défenses faites tout récemment, auraient crié tout d'une voix : « A bas les comédiennes » et le bruit ayant augmenté au point d'interrompre le spectacle, l'officier monté accompagné de sergens et de gardes jusqu'aux secondes loges, où était entré dans celle qu'occupaient les nommées Geoffroy et Antonin, actrices de la comédie, leur enjoignit de se retirer en vertu des ordres de MM. les Échevins ; mais alors la nommée Pitrot, ci-devant comédienne, qui se trouvait à côté des actrices, eut l'impertinence de dire que MM. les Échevins étaient des sots de donner de pareils ordres ; sur quoi un garde de police ayant voulu lui représenter qu'elle parlait mal, elle lui aurait répondu qu'il était un faquin et qu'elle ferait casser. Mais le public protesta bruyamment contre ces insolences et l'officier était au point d'expulser la Pitrot, lorsqu'un homme lui donna la main et lui fit descendre. »

Sur ce rapport les Échevins rendirent le surlendemain un décret de prise de corps contre la Pitrot ; mais celle-ci avait pris la fuite, et il fut impossible à l'huissier de l'appréhender. Huit jours après, on apprenait à l'Hôtel de Ville qu'elle s'était pourvue devant le Parlement et qu'un commissaire était chargé de prendre une procédure secrète sur son appel. L'homme qui l'avait protégée, nommé Perdigon, employé à la fourniture des vivres de l'armée d'Italie, se disait son mari, et c'est en qualité de femme légitime de cet individu qu'elle attaquait comme illégale la procédure de police faite contre elle. Les Échevins racontent tous

(1) Arch. Mun. Marseille, BB 271, fol. 149 et BB 311, fol. 157.

(2) A. Fabre, *Les rues de Marseille*, III, p.307.

au marquis de Mirepoix dans une longue lettre du 10 décembre : on voit qu'ils redoutent les ennuis et même un peu de ridicule qui pourront naître sur eux ; ils savent le Parlement prévenu en faveur des comédiens par son récent arrêt l'a montré — et ils demandent aide et protection (Annexe 5).

L'affaire n'eut probablement aucune suite, car la correspondance ne fait plus d'allusion. Cependant la lutte entre les troupes rivales n'était pas achevée. Il est probable que le public, attiré par les représentations de la scène lyrique, désertait la comédie, laissant les malheureux acteurs dans une situation difficile. Ils s'en ouvrirent au procureur général, Boyer d'Éguilles, grand amateur de théâtre (1), qui les décida à abandonner la salle et à la laisser entièrement libre pour l'opéra et les ballets, moyennant indemnité. Le procureur général fait part de cette proposition aux Échevins le 24 décembre, et leur demande de s'entretenir auprès d'Hébrard pour la lui faire accepter. Mais ils n'aboutissent rien, malgré, disent-ils, toute l'insistance et même les menaces employées, le directeur s'étant retranché derrière l'impossibilité où il se trouvait de céder sans le consentement de ses protecteurs (2). L'affaire fut définitivement arbitrée, sans doute au début de janvier, par le marquis de Mirepoix et M. de Mauriac : les directeurs de l'opéra s'engageaient à verser 100 louis d'or aux comédiens, moyennant quoi ceux-ci leur abandonnaient la salle. Est-il besoin de dire que cette somme ne fut jamais versée ?

En février les comédiens s'en plaignent à M. de Mauriac, exposant leur misère où ils se trouvent, sans argent, sans moyen d'en gagner, leurs engagements sans pouvoir les retirer. M. de Mauriac renvoie le mémoire à Marseille et invite les Échevins à mettre Hébrard en prison s'il n'a pas payé avant le premier jour du Carême. Les Échevins s'en seraient bien gardés ! Ils apaisent le Commandant : Hébrard n'a pas payé, mais a pris des engagements tels que les comédiens en ont été contents (Annexe 6). L'Intendant aussi est satisfait :

J'étais bien persuadé, Messieurs, que vous termineriez par votre sentence le différend qu'il pouvait encore y avoir entre l'opéra et la comédie et que vous prendriez les tempéraments les plus convenables pour

(1) Boyer d'Éguille, qui devait être nommé président au Parlement de Marseille en 1747, entreprit un peu plus tard de faire bâtir une salle de spectacle à Marseille ; ce projet ne réussit pas et son auteur fit banqueroute. Il fut interdit en 1762.

(2) Arch. Mun. Marseille, GG 201.

les uns et pour les autres ; cela est fini par vos soins et vous tiendrez main s'il en est besoin pour que ce que vous avez réglé soit exécuté » (1).

Les textes ne nous apprennent rien sur la façon dont se fit le règlement, mais, une fois la saison finie, le marquis de Mirepoix, sollicité Hébrard, demanda aux Échevins de lui renouveler son privilège pour l'hiver suivant (2). Les magistrats répondirent qu'ils étaient tout disposés à l'autoriser puisque le public avait été satisfait. Cette dernière saison fut plus calme que la précédente : Hébrard n'eut pas à lutter contre les comédiens pour l'usage de la salle.

À part ses démêlés avec ses créanciers, fort nombreux à Toulouse qui le harcelaient devant le Parlement d'Aix (3), il n'est trace dans les archives que d'une instance qu'il entreprit devant le lieutenant Sénéchal contre une actrice, M^{lle} Fabre, pour rupture de contrat. Le petit dossier de cette affaire est conservé aux archives de la mairie, elle provoqua un conflit de juridiction. La police des théâtres et contestations entre acteurs et directeurs relevaient exclusivement des Échevins lieutenants de police ; Hébrard eut le tort de s'adresser au lieutenant du Sénéchal ; les Échevins firent immédiatement requête au Parlement et obtinrent cassation de l'arrêt rendu.

Le dédit de la M^{lle} Fabre avait une raison très respectable, mais un peu faite pour toucher le cœur d'un entrepreneur de spectacles comme qu'Hébrard. Voici comme elle l'expose dans sa requête :

« Bien des raisons et considérations l'ont nécessitée depuis peu de jours, de faire une renonciation devant Monseigneur l'Évêque de Marseille de ne remonter plus sur le théâtre, où la suppliante chante le premier rôle dans l'opéra depuis longtemps, ce qu'elle a ainsi promis à Dieu dans cette renonciation de laquelle il a été donné connaissance aux sieurs directeurs de l'opéra de Marseille, et comme ladite demoiselle Fabre a intérêt non seulement d'être déchargée des engagements qu'elle a contractés avec les dits sieurs directeurs, dans l'idée où elle était alors de continuer à chanter des premiers rôles, mais encore d'être payée de ce qui lui est dû, elle a recours à votre justice pour y être pourvu. »

Cette requête fut signifiée le 19 janvier 1747 — on était donc pleine saison — à Van der Straeten et Hébrard, directeurs. C'est la

(1) Arch. Mun. Marseille GG 201 (orig.).

(2) Arch. Mun. Marseille, BB 332, fol. 84 v^o, 7 mai 1746.

(3) Lettre de Boyer d'Éguille, 17 mars 1747 (Arch. Mun. Marseille GG 201, orig.).

ul épisode que nous connaissons de la deuxième campagne d'Hébrard Marseille. Nous ne savons pas non plus ce qu'il fit dans les années qui suivirent. En 1747, le privilège de l'opéra pour Marseille, Aix, Nîmes et autres villes de Provence, fut affermé par Berger, directeur de l'Académie Royale, pour la durée de six ans, à Marie Maurel, épouse de l'abbé, Jacques Siméon Mangot et Antoine Gruan, au prix de douze cents livres.

*
* *

Hébrard reparaît à Marseille en 1758. Il est toujours directeur de l'Académie Royale de Bordeaux. Il écrit le 22 avril aux Échevins pour leur offrir de revenir : on lui répond que la salle est occupée par la troupe de M^{lle} Mercier, dont le bail doit durer jusqu'à Pâques 1759 et qu'on ne peut s'engager à rien. Hébrard considère pourtant comme une autorisation cette réponse évasive et se met en route. Il arrive à Aix le 1^{er} mai, et se met en mesure d'obtenir l'autorisation du duc de Villars, qui protège la Mercier. Celle-ci est loin d'avoir à Marseille la faveur du public ; le duc le sait bien : les Échevins le lui ont écrit ; mais il fait tout son possible pour empêcher Hébrard d'aller à Marseille, car il sent bien que ce serait consommer la ruine de la comédie. Dans une lettre fort vivante, Hébrard raconte son entrevue avec le Gouverneur.

Le bruit de son séjour à Aix se répand et le public marseillais réclame avec grands cris l'opéra. Des tumultes éclatent à la comédie, les Échevins ne demanderaient pas mieux que d'accorder l'autorisation ; néanmoins, lorsque Hébrard vient présenter requête au début de juin, ils croient devoir en référer au duc. Sous la pression de l'opinion, celui-ci se résout à négocier entre les deux directeurs un accommodement, qui fut conclu dans la première quinzaine de juin ; nous en ignorons les modalités ; mais Hébrard, quelques mois plus tard, s'en déclare mécontent, et s'en vint au ministre de la Maison du Roi, comte de Saint-Florentin. Ce dernier écrit aux Échevins que le roi a déclaré qu'Hébrard était « libre de se pourvoir en la manière accoutumée. » (Cf. Annexes 7 à 15).

En 1759, Hébrard était encore directeur de l'opéra de Marseille et fut approuver, le 21 février, un règlement pour ses pensionnaires (1) ; on le retrouve encore en cette ville, avec le titre de « Directeur de l'Académie Royale de Musique, actuellement à Bordeaux » ; il obtient des Échevins la permission de donner des représentations pendant la saison 1761-62. C'est le dernier document qui porte sa trace.

E. ISNARD.

(1) Arch. Mun. Marseille, Règ. pol. 17-17566, 6fol. 219 v^o.

L'INFORMATION THÉÂTRALE A PARIS SOUS LOUIS XIV

(A propos de deux livres récents).

De nombreux étudiants assistaient à la soutenance de M. Pierre Mélése ; tous, il faut le leur souhaiter, auront compris la belle leçon de labeur patient, ingénieux et utile que représentent ses deux volumes *Le Théâtre et le Public au temps de Louis XIV*, et le *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le Théâtre à Paris... 1659-1715*.

M. Mélése n'a pas dépouillé moins de 63 collections de périodiques, recueils de chansons ou de pamphlets (dont quelques-uns fort rares), 42 recueils de lettres, 131 mémoires ou relations ; 132 dissertations ou écrits satiriques, sans compter une masse considérable de documents d'archives. De tout cela il a tiré un double parti : d'abord il a constitué des dossiers sur un certain nombre de questions générales (Organisation, Censure, Critique, Troupes et Salles, Théâtre de cour et de collège, Valeur morale, Esthétique du Théâtre) ; sur les auteurs, compositeurs, comédiens, chanteurs, metteurs en scène ; sur les pièces (classées par ordre chronologique). Et sous chaque rubrique il a noté l'indication précise des passages où l'on relevait quelque indication, si mince fût-elle. D'autre part, il a mis en œuvre lui-même cette extraordinaire provision de matériaux, et il nous a donné un tableau très animé, — de couleurs un peu crues parfois, mais ce n'est pas sa faute — de toute la vie théâtrale parisienne pendant tout le règne personnel du Roi Soleil.

La floraison dramatique fut, durant ce demi-siècle, si drue et si vigoureuse qu'il n'était guère possible de lui imposer les savantes architectures d'un jardin à la française. Pour ma part, je me rallierais à l'opinion d'un de ses juges, qui sut gré à M. Mélése d'avoir conservé quelque chose du « fourmillement de la vie » ; nous ne sommes que trop enclins à nous représenter un « Grand Siècle » solennel et momifié. Peut-être cependant, eût-il été possible de montrer, derrière les hésitations, les réticences, les contradictions de la critique, l'action sournoise des coteries, des cabales, des rancunes personnelles ou collectives. Sur ce point, j'avoue que le livre me laisse un regret : il était possible de s'effacer un

au moins devant les faits et, sans les violenter le moins du monde, oser un effort plus hardi de coordination.

Oser aussi quelques « jugements de valeur », que le diligent historien nous induit à formuler tout bas, mais qu'il était qualifié pour prononcer tout haut. C'est une modestie louable que de laisser au lecteur le soin de conclure, mais le renoncement devient excessif quand on ne montre rien à ce lecteur, qui n'y songe pas toujours, l'importance historique des faits constatés. Par exemple dans son classement, très judicieux, des « Moyens d'information », M. Mèlèse signale que la critique des journaux proprement dits (comme le *Journal des Savants*) manquait de vie, qu'on n'y retrouvait pas l'atmosphère de la représentation : c'est exact, mais c'est aussi déplorable. Cette lacune était-elle comblée par les gazettes et la petite presse ? Elle l'était en tous cas fort mal : ces écrivains dépourvus de style, et parfois de sens moral, sont des témoins sans autorité. Pourquoi ne pas le dire expressément, ne pas souligner cette absence de critique intégrale, ne pas noter la gravité de cette lacune ?

C'est elle qui va développer, enraciner cette erreur qu'on ne juge pas en une pièce qu'à la lecture. Voilà trente ans bientôt que notre regretté Gaiffe a montré combien ce contre-sens a pesé lourdement sur l'art dramatique du XVIII^e siècle (*Le Drame en France...*, p. 541) ; je ne vois que M. Mèlèse a vu l'origine du mal, mais je ne vois pas que, de ce côté, il l'ait dit. Aussi sa conclusion manque-t-elle un peu d'accent. Je volontiers je lui accorde que cette presse permet aujourd'hui — du moins à l'érudit patient et sagace qu'il est — de « reconstituer l'atmosphère si vivante du théâtre », mais cette presse était faite pour les gens de 1690 et non pour leurs arrière-neveux ; et elle ne fit pas plus l'éducation de son public qu'elle ne conseilla les auteurs ; ne l'accusons pas de nous avoir fait tomber, elle toute seule, d'*Andromaque* à *Beverley* et de *Misanthrope* à *Jérôme Pointu*, mais avouons qu'elle y fut pour quelque chose.

Voici plus grave, peut-être. C'était une fort heureuse idée que de consacrer deux chapitres à dire comment ces informateurs parlaient et comment les écrivains dramatiques et de leurs interprètes ; que ces deux choses soient pauvres, nul ne saurait en faire grief à l'auteur : il fallait au contraire que cette pauvreté fût établie ; j'inclinerais même à croire, — si cette objection fut, sauf erreur, faite en Sorbonne — que l'indifférence des gazetiers allait encore plus loin que M. Mèlèse ne l'a montré. Mais l'important n'était-il pas de constater l'énorme différence qui sépare, à ce point, le XVII^e siècle du XVIII^e, et de se demander si pareil

changement s'était opéré d'un seul coup, ou bien si des symptômes de cette véritable révolution n'apparaissaient pas déjà au cours de la période considérée ?

Et pour les acteurs, surtout pour les actrices ? Certains couplets au gros sel ne prouvent tout de même qu'une chose : le droit que s'arrogeait n'importe quel folliculaire d'insulter des gens auxquels il était pratiquement interdit de répondre. Mais ces chansons nous révèlent-elles vraiment l'état de l'opinion ? Je suis sûr que M. Mélése, tout le premier n'en croit rien. Pourquoi donc alors ne pas opposer plus vigoureusement aux ragots des nouvellistes, aux railleries faciles de grands seigneurs qui n'étaient pas sans reproche, même à la mauvaise humeur d'une mère qui enrage, et pour cause, contre *une* actrice, les témoignages autrement impartiaux de Germain Brice ou de Tralage ? Pourquoi ne pas souligner que, chez ce dernier, la liste des comédiens qui vivaient « régulièrement et même chrétiennement » est deux fois plus longue que la liste des « principaux debauchez » ? Pourquoi ne pas relever comme elle le mérite cette petite phrase qui en dit long : « Il y a d'honnêtes gens dans toutes les conditions, mais ordinairement en petit nombre ». Ainsi donc, vers 1695, l'immoralité générale et spécialement scandaleuse du monde comique passait chez certains, qui n'étaient pas des esprits forts, pour une légende propagée par « certains caffars ». Et cela est écrit au lendemain des *Maximes sur la Comédie* !

Certes, les porte-parole autorisés de l'Église n'ont jamais prétendu confirmer par les témoignages suspects de la chronique polissonne des sévérités qu'elle motivait par des raisons doctrinales ; mais le fait capital, ce me semble, c'est que des laïcs aient constaté une contradiction entre ses anathèmes et la conduite réelle d'un bon nombre de comédiens. Cela pose le problème de la moralité du théâtre en termes nouveaux que je persiste à croire plus clairs. Je ne voudrais pas tirer M. Mélése de mon côté, ni lui prêter une opinion qui n'est peut-être pas la sienne ; mais j'aurais aimé qu'il nous fît connaître son sentiment.

Ce n'est pas diminuer la valeur d'une œuvre aussi considérable et consciencieuse que de lui reprocher — bien amicalement ! — une certaine timidité, une retenue excessive dès qu'il s'agit de ne plus se montrer seulement observateur attentif. Eh oui ! bien des aspirants au doctorat se rappellent qu'il fut dit : « Ne jugez pas si vous ne voulez pas être jugés » ; mais, quand ils sont d'une certaine classe, ils ont tort. M. Mélése eut grand tort, et je pense qu'à l'heure actuelle il n'en doute plus. La remarquable brièveté de la délibération, les applaudissements chaleureux qui saluèrent la « Mention très honorable » témoignaient assez que se

es étaient d'accord, et que le public était d'accord avec les juges. L'auteur de ce beau travail a vraiment fait preuve de maîtrise : il n'a pas seulement apporté à l'histoire du théâtre la contribution la plus utile et la plus neuve ; il a donné un exemple qui sera, nous l'espérons, suivi. Nous souhaitons que les jeunes émules de M. Mélése puissent bientôt profiter de sa science, de son expérience et de ses conseils.

M. FUCHS.

L'ARCHITECTURE EN U. R. S. S.

(Salles de spectacles)

Sous ce titre la librairie Albert Morancé a publié un portefeuille contenant, avec un goût très simple et une parfaite impartialité, des utiles documents sur le *Concours International pour un Théâtre d'Etat Ukrainien de scènes musicales de masses, de 4.000 places, à Kharkov* ». Le concours eut lieu en 1929 ; nous ignorons si le projet couronné fut exécuté.

La publication française comprend, d'une part, 45 planches (Plans, coupes, schémas, épures, perspectives, etc.), tous documents figuratifs des ouvrages décrits ; d'autre part, un texte divisé en quatre parties : 1° Notice de Jean Badovici, Programme du concours, Organisation, Description des projets après classement.

La préface, intitulée : « Le moment héroïque de l'architecture moderne en U. R. S. S. », décrit, non sans tristesse, un aspect nouveau de la lutte entre les anciens et les modernes : les jeunes, oubliant « le rythme simple et tranquille des grandes lois de l'architecture... perdant de vue que la qualité architecturale dépend essentiellement de la masse et des lois de l'équilibre » ; les attardés, faisant « litière de toutes les recherches modernes et préconisant le retour à l'antiquité ». L'auteur regrette ce que, pour un peu exaspéré des ex-académiciens à Palladio, qui, précisément, ont cru avant d'avoir fait paraître son ouvrage sur le théâtre.

Revenons à l'importance de la conclusion, toute cartésienne de méthode :

Cette idée des Soviets de construire à Kharkov en Ukraine un « théâtre intégral » ressort de leur programme d'organisation socialiste. La durée de la période reconstructive est fonction de l'évolution cultu-

relle. L'idéal socialiste, qui fait appel aux masses dans tous les domaines ne peut négliger le *théâtre d'action musicale*, dont l'influence sur les masses ne peut manquer de les éveiller aux problèmes fondamentaux de notre époque. Pour comprendre un siècle, une civilisation, un ensemble d'événements, il faut remonter aux causes, et pour cela décomposer l'objet d'études en éléments plus simples. C'est là le rôle de l'art du théâtre dans la mesure où il est éducateur ».

Le programme décompose analytiquement les différentes valeurs de l'organisme théâtral :

- 1° Données fondamentales (dimensions exigées pour le gros œuvre) ;
- 2° Groupes de locaux (salle, dépendances, dégagements) ;
- 3° Orchestre (avec ses dépendances : foyer, conservation des instruments et des partitions, etc.) ;
- 4° Partie scénique (machinerie, magasins, mesures contre l'incendie) ;
- 5° Ateliers ;
- 6° Service de scène (loges d'artistes, salles de répétitions, salle gymnastique, bibliothèque, etc.) ;
- 7° Locaux administratifs ;
- 8° Locaux de l'installation hydraulique et électrique, chauffage central.

Socialement, cette architecture tend à se développer à la fois grandiose et monstrueuse ; elle projette encore de réaliser les édifices colossaux qui réunissaient, pour des représentations souvent plus spectaculaires que spirituelles, des foules considérables. Par là elle s'inspire des vestiges monumentaux de l'antiquité. Mais ces ruines, de basse époque, pourraient laisser croire, très mensongèrement, que ce furent là les berceaux de l'art dramatique : les vases classiques nous révèlent que ce fut exactement la configuration des *petits théâtres de bois*, si sommaires et si nombreux, qui servirent, sans laisser d'autres traces, aux premières représentations d'Aristophane, comme de Plaute ou de Térence.

Le délai accordé pour l'exécution des projets était de six mois. 144 projets furent déposés, dont 100 venus de l'étranger (Allemagne, France, Suède, Italie, États-Unis, Japon, Autriche, Hollande, Hongrie, Roumanie et Pologne). 85.000 personnes visitèrent leur exposition. Un jugement fut remis à un jury nombreux (70 membres) ; un questionnaire permit de systématiser les éléments d'appréciation ; chaque expert dut appuyer ses appréciations sur des chiffres ou quelque autre donnée objective. Les travaux aboutirent au classement des projets en trois catégories :

-) Projets dignes d'être primés (douze) ;
-) — insuffisamment élaborés ;
-) — sortant des conditions du concours.

La dernière partie du texte analyse et commente neuf des projets présentés. Citons quelques-uns des motifs donnés par le jury à l'appui de sa décision :

Le projet « *Deux anneaux s'entre-croisant* », des frères Vesnine (Moscou), classé premier, retenu particulièrement « pour ses qualités d'harmonie simple et caractéristique, et la corrélation fonctionnelle des divers éléments du plan » ;

Le projet « *Année 1931* » est jugé « remarquable par la solution qu'il apporte au problème du théâtre à étages nombreux » ;

Le projet « *Machine* » réduit l'éloignement maximum du spectateur à 6 mètres au lieu de 78 ;

Enfin le projet « *12 A* » reçoit le cinquième prix, malgré des imperfections techniques non dissimulées (incommodité du service, acoustique déficiente), parce qu'il « tient compte de l'adaptation du théâtre occidental aux tendances soviétiques ».

A. AUTANT.

CHARLES BERNARDY ET SA TROUPE D'ENFANTS

Charles Bernardy est un des chefs de troupe sur lesquels nous possédons les renseignements les plus abondants, ce qui ne veut pas dire des renseignements complets : il est signalé dans différentes villes vingt fois en vingt-trois ans ; c'est beaucoup en comparaison des autres, mais pas loin d'être assez pour que nous puissions le suivre dans tous ses déplacements. Les tronçons connus de ses itinéraires peuvent se raccorder de manières fort différentes ; néanmoins les hypothèses que la vraisemblance autorise sont en nombre limité. Si nous ne pouvons pas toujours dire où passe Bernardy, nous pouvons indiquer les régions dans lesquelles il paraît intéressant de chercher sa trace. Je voudrais, en résumant ce que nous savons de ce personnage, montrer pourquoi les recherches méritent d'être poursuivies.

Nous ignorons à peu près tout, et le cas est malheureusement fréquent,

de ses origines et de ses débuts. Le nom de Bernardi (avec ou sans l') nous autorise à supposer une origine italienne. Était-il apparenté d'une manière quelconque à Francesco Bernardi, surnommé Teresino, né à Sienne vers 1680, qui aurait chanté à Dresde avant le carnaval de 1717 et qui serait ensuite parti pour Londres, attiré par Händel (*a*, p. 110-153) ? Rien ne permet actuellement de répondre.

La première indication biographique, d'ailleurs fort incertaine, que nous possédions, c'est que sa petite-fille, Florence Fleury, était âgée de 17 ans en 1781 d'une quinzaine d'années (*b*, p. 280) : cela suppose donc qu'elle était mariée et père d'une fille avant 1750, et nous savons qu'en effet un petit Bernardy jouait dans la troupe de Vienne entre 1752 et 1757 (*c*, p. 19). Il eut d'autres enfants, deux au moins : Antoine, qui fut maître de ballets à Liège en 1781, et Mimi, qui avait onze ans à la même date. Comme d'autre part il vivait encore en 1788 on peut conjecturer qu'il était né vers 1720.

Était-il acteur lui-même ? Ce n'est pas certain. On ne trouve dans les états de troupe que la dame Bernardy, qui joue, dès 1750, dans la troupe du prince d'Orange (*d*, p. 214 et *c*, p. 111), puis, de novembre à décembre 1752, à Rameaux de 1752, à Bruxelles. Elle était à La Haye le 2 mai suivant ; elle la retrouve à Vienne, entre 1752 et 1757 ; elle y fut engagée une seconde fois pour la campagne 1761-62.

C'est en 1765 seulement que nous voyons apparaître le nom de son mari : cette année-là, le Magistrat d'Amiens l'autorise à jouer (Arch. Mun., FF 1308). Où, quand a-t-il pris la direction d'une troupe ? On l'ignore. Les comédiens qui jouent à Bruxelles en 1751 avaient pour chef Nicolas Ribou, ancien acteur de la Comédie-Française, mort à Vienne le 8 mai 1759 (*c*, p. 116) : Bernardy lui aurait-il succédé ? Mais à quel titre, s'il ne faisait pas partie de la troupe ? J'inclinerais plutôt à croire qu'il ne partit de Vienne qu'en 1764, lorsque le comte de Wenzelsperg, succédant à Durazzo disgracié, renouvela presque entièrement le personnel du théâtre (*c*, p. 22 et 24). En tous cas, parmi les acteurs qui jouèrent en 1765 devant les Amiénois, aucun sans doute, à l'exception du chef, ne venait d'Autriche.

L'état de troupe conservé aux Archives municipales d'Amiens n'éclaircit pas le mystère. Sur une quinzaine de personnes qui la composent, trois sont totalement inconnues ; sept portent des noms qu'on retrouve ailleurs, mais portés par d'autres ; cinq seulement peuvent nous fournir quelques indications.

Le Sr d'Héricourt pourrait être le même qui joue en Hollande pendant la campagne 1762-63 ; M^{lle} Mouche pourrait avoir joué à La Haye.

1761 et à Dusseldorf l'année suivante. Chose curieuse, on ne voit sur ce tableau ni M^{lle} Bernardy, alias M^{me} Fleury, mère de Florence Fleury, née en 1766, ni M^{me} Bernardy elle-même, dont on perd complètement la trace désormais. Serait-elle morte ? La petite Mimi, née vers 1760, serait-elle l'enfant d'un second mariage ?

Dans la suite, même incertitude. Au bout d'une dizaine de jours la troupe quitte Amiens pour Arras (e, p. 56) ; il est probable qu'elle se dispersa à la fin de l'année théâtrale, puisqu'on retrouve un de ses membres, le S^r Second, à Calais pendant l'automne de 1766, et deux autres, S^r Ganié et sa femme, à Calais également à la fin de 1767 (Arch. mun. Amiens FF 1309). Quant à Bernardy, nous le retrouvons en 1766, dirigeant le théâtre de Gand, associé aux S^{rs} David et Ferré (d, p. 215). L'association dura peu : pendant la campagne suivante, Bernardy est associé à Dubois, à Liège ; il s'agit probablement de Denis Dubois, qui dirigeait déjà ce théâtre en octobre 1762 (f, p. 21), et qui conserva la direction tout seul pendant la campagne 1768-69. Bernardy paraît à Liège à l'automne de 1772 et il y restera jusqu'aux Rameaux de 1774. Qu'est-il devenu dans l'intervalle ? Il aurait à nouveau dirigé le théâtre de Gand de novembre 1768 aux Rameaux de 1769 (d, p. 4) ; puis ensuite ? Serait-il au nombre de ces directeurs inconnus qui eurent le théâtre d'Anvers avant 1772 ? Ce n'est pas impossible, mais ce n'est pas certain ; pourtant nous aurions intérêt à savoir ce que cet homme fit à ce moment-là.

Lorsque les comédiens français de Vienne sont congédiés au début du carême de 1772, et s'en vont jouer en Italie, c'est Bernardy qui prend la tête de la troupe, qui sollicite les autorisations nécessaires et se les fait délivrer à son nom (g. p. 185 sq.). Ne serait-il, d'aventure, qu'un homme d'affaires, une manière d'intendant, actif, polyglotte sans aucun doute, déchargeant les acteurs de tous les soucis matériels de l'entreprise ? Mais la question embarrassante n'en subsiste pas moins : comment s'est-il trouvé à Vienne, à point nommé ? Par qui et quand avait-il été appelé ? Cela datait-il du dernier renouvellement de la troupe française par le comte Kohary (c, p. 39) ? Le mystère persiste autour de Charles Bernardy, jusqu'au moment où il va se signaler par une entreprise qui lui vaudrait peut-être une place honorable dans l'histoire de la profession comique.

Après qu'il a quitté Liège, au printemps de 1774, il se met à la tête d'une troupe d'enfants, qui paraît d'abord sur le théâtre d'Anvers sous le titre de « Brabantsche Kinderen » (d, p. 26) ; le 13 septembre 1775, il est autorisé à faire jouer par ses bambins des *pantomimes* — retenons

ce détail — sur le théâtre d'Amiens (Arch. Mun. FF 1311). Qu'a-t-il fait pendant ces dix-huit mois ? Risquons une hypothèse.

Si ces enfants, qui jouent des comédies en pays flamand, ne jouent plus que des pantomimes en pays français, ne serait-ce pas à cause de leur connaissance insuffisante de la langue ? N'est-il pas vraisemblable que Bernardy a voulu tirer parti le plus longtemps possible de tous les talents de ses bambins et qu'il est entré en France par une région où les Chambres de Rhétorique maintenaient encore la tradition de représentations flamandes ? Cela supposerait un itinéraire Dunkerque Bergues, Hazebrouck, Bailleul, d'où l'on pouvait atteindre Amiens par Lille, Douai et Arras.

Le Magistrat d'Amiens autorisait les représentations jusqu'à l'arrivée de la Montansier, titulaire du privilège ; or celle-ci débute vers le 15 décembre : Bernardy aurait donc pu rester trois mois pleins en Picardie ; l'a-t-il fait ? J'en doute. Un spectacle de ce genre pouvait bien amuser quelques jours, mais non maintenir son succès pendant un trimestre. En fait nous ne le verrons jamais s'arrêter si longtemps : il demeurera vingt jours au plus à Aix, dix-huit au Mans ; il séjournera bien deux mois et demi en Provence, mais en faisant la navette entre Marseille et Toulon.

Pour Amiens, je croirais volontiers qu'il avait demandé l'autorisation réglementaire longtemps à l'avance et qu'il a débuté bien après le 13 septembre ; que d'autre part il n'a pas utilisé jusqu'au bout le temps qui lui était accordé ; mais il faut avouer que cela ne simplifie pas les choses : nous retrouvons la troupe d'enfants à Cambrai lors de la réouverture du théâtre, le 13 février 1776 (*h*, p. 76) : qu'était-elle devenue depuis deux mois et demi, et probablement davantage ? Il serait intéressant de savoir si Bernardy n'aurait pas circulé dans toute la région, repassant plusieurs fois dans les mêmes localités, entraînant ses petits bonshommes pour des voyages plus longs, et faisant durer un succès dû à leur gentillesse plus qu'à leurs talents.

De Cambrai on se met en route pour un vrai « tour de France »... et la troupe disparaît à nouveau (Cf. note additionnelle). Nous la retrouvons sur le théâtre d'Angers en mars 1778 (*h*, p. 61) ; le 22, elle est au Mans où elle demeurera jusqu'au 9 avril (*i*, p. 55) : voilà donc deux années entières sur lesquelles nous ne savons rien. Quelles suppositions pouvons-nous faire pour orienter les recherches ? Bernardy, après ce voyage d'essai, aurait-il ramené ses élèves dans leur pays d'origine ? Il n'est pas été habile de replacer même en pays wallon ces enfants qui commençaient à peine à jouer en français ; puis cette conjecture ne résout

ait pas la question : l'important est de savoir comment la troupe a gagné l'ouest de la France en venant du nord.

Deux itinéraires sont possibles : le premier, par Amiens, Abbeville, Compiègne, Rouen, Évreux (ou Le Havre, Caen), atteint Alençon et Le Mans ; l'autre, par Saint-Quentin et la Champagne, atteint Sens et Orléans. J'inclinerais à croire que Bernardy a pris la route du nord. Nous possédons, pour l'année 1776, une comptabilité assez précise des recettes du théâtre de Saint-Quentin : on n'y trouve aucune trace d'un spectacle d'enfants (j, p. 127) ; d'autre part le théâtre de Troyes, incendié en 1775, n'a été reconstruit qu'en 1780 : voilà donc deux villes importantes de l'itinéraire du sud où les petits comédiens n'auraient pas séjourné : c'est peu vraisemblable.

Il y a pourtant, contre l'itinéraire normand, une objection assez forte : en venant par ce chemin, Bernardy aurait dû passer au Mans d'abord, à Angers ensuite, alors qu'il fait tout le contraire. Sans doute une troupe itinérante n'aurait pas compliqué comme à plaisir son parcours ; mais une troupe d'enfants, qui ne pouvait pas s'arrêter longtemps, pouvait au contraire avoir intérêt à revenir sur ses pas, à visiter plusieurs fois les mêmes villes, pour profiter du souvenir gentil qu'elle avait laissé. S'il a gagné Angers par Rouen, Bernardy n'a pas quitté la région d'abord desservie par la Montansier, et le fait ne serait pas sans importance. Cette commerçante avisée, qui voyait grand et qui n'était pas dénuée de sens artistique, avait certainement connu les petits comédiens en Normandie : se serait-elle intéressée à cette école d'application ambulante ? Aurait-elle senti que des sujets d'avenir pouvaient s'y révéler ? Aurait-elle pris, en quelque sorte, Bernardy sous sa protection, intercalant ses présentations entre celles de ses propres troupes, lui facilitant les placements et les relations avec les autorités, mettant ses jeunes élèves à même de voir travailler un personnel qu'elle savait choisir ? Le passage de Bernardy dans l'ouest serait-il une page curieuse dans l'histoire de l'art du comédien et de son enseignement ? Toutes ces questions, à l'heure actuelle, sont bien aventureuses, mais elles le paraissent peut-être moins si nous pouvions arriver à savoir ce que fit notre troupe en 1776 et 1777, dans quelles villes on s'amusa de ces jeunes premiers qui jouaient aux billes, de ces duègnes qui devaient avoir une poupée dans leur petit bagage.

Une année se passe à nouveau, pendant laquelle nous perdons de vue notre petit monde. Nous le retrouvons en Provence au début du printemps 1779 : le 21 mars, les petits comédiens sont à Aix « depuis quelque temps », disent les *Affiches de Provence* : le 27, ils font la clôture, et

après la quinzaine pascalle, ils jouent à Toulon et Marseille. Le 16 juin ils repassent par Aix, en route vers le nord ; vers la fin de juin ils jouent à Dijon (*k*, p. 210 et *l*, p. 115).

Quel chemin ont-ils suivi pour venir de Bretagne jusqu'aux bords de la Méditerranée ? Sont-ils revenus en Belgique, après leur tournée dans l'ouest, puis repartis pour un nouveau voyage ? Dans ce cas on s'expliquerait mal qu'on ne retrouve aucune trace de leur retour, soit par la Picardie, soit par la Champagne, et qu'on ne trouve pas trace non plus d'un double passage à travers la France orientale. Je croirais donc volontiers que Bernardy n'a fait qu'une seule tournée. Mais dans ce cas deux hypothèses peuvent être envisagées ; ou bien, en remontant la Loire, il a gagné la Limagne et le Velay, ou bien il a traversé la Vendée ou le Poitou, la Guyenne, et peut-être le Béarn.

C'est l'hypothèse la plus vraisemblable ; néanmoins on peut lui opposer une objection assez grave : Bernardy a mis au maximum une douzaine de jours pour faire les quelque cinq cents kilomètres qui séparent Aix de Dijon ; donc il n'a pas pu s'arrêter souvent. Pourquoi aller si vite, sinon parce qu'il était déjà passé par là ?

Mais combien de fois aurait-il pu s'arrêter ? Lyon paraît avoir été jalousement fermé aux comédiens nomades ; restaient donc en tout quatre stations possibles : Avignon, Valence, Mâcon et Chalon-sur-Saône. Bernardy a fort bien pu ne pas s'arrêter dans les deux dernières villes parce qu'il se proposait de séjourner en Bourgogne : il est encore à Dijon en septembre (*l*, p. 115) ; il a donc pu ne donner qu'une ou deux représentations en cours de route.

Et après Dijon ? Nous savons seulement que Bernardy et ses petits comédiens sont revenus à Bruxelles pour le carême de 1780. Deux routes pouvaient les ramener : l'une par la Champagne et le Cambrésis, l'autre par la Lorraine et le Luxembourg ; voire même par la route Besançon-Strasbourg, Metz. La seconde me paraît plus vraisemblable. En effet Bernardy va faire une dernière tournée dans le nord de la France : ne doit donc pas avoir défloré le succès final par une exhibition prématurée. Malheureusement nous n'avons sur les dernières années de la troupe que des renseignements aussi décousus que sur les autres. Repoussé de Bruxelles, où l'archevêque de Malines vient d'interdire les troupes d'enfants, (*d*, p. 303), il loue, fin avril sans doute, la salle de Passy ; mais, le 4 juillet 1780, il demande l'assistance des Comédiens Français pour arbitrer un procès dans lequel cette location l'a engagé ; c'est là tout ce que lui a rapporté sa malheureuse initiative ; il ne fait pas la moitié de ses frais. La Comédie-Française paraît être restée

urde à son appel ; aucune réponse ne figure au dossier. Il a dû quitter ris peu de temps après, puisqu'il est à Saint-Quentin du 6 au 17 août p. 134) ; il aurait également joué à Anvers, selon Faber, puis à Liège, on Martiny, du 14 au 27 février 1781. Tout cela suppose une tournée ravers la Belgique et le nord de la France, sans que rien permette de re aucune conjecture sur l'itinéraire suivi.

Ce voyage fut-il le dernier ? De 1786 à 1788, Bernardy a repris la ection du théâtre de Liège et abandonné sa troupe d'enfants. Est- e passée sous la conduite de sa fille, M^{me} Fleury ? Est-ce elle qui ngage à jouer à Rotterdam en août 1784 et jusqu'à Pâques, mais it cesser ses représentations en décembre (b, p. 381) ? Une troupe enfants dirigée par une dame Folly est signalée à Cambrai en avril 1785, is, en mai, au Quesnoy, et peut-être à Saint-Quentin (j, p. 86, et G, 70) : serait-ce la troupe de Bernardy passée sous un autre chef ? Nous en savons rien.

Comme on le voit, l'histoire de ce directeur, mieux connue que celle beaucoup d'autres, est encore pleine de lacunes qu'il faut combler rce de conjectures. La méthode est, je l'avoue, dangereuse, mais e est pourtant légitime, si l'on ne s'illusionne pas sur la valeur des ultats. Il peut être utile de dire aux chercheurs : « Voilà les suppo- ons que le bon sens autorise ; voilà les limites dans lesquelles les erches peuvent se circonscrire. Rendez à tous le service de regarder ns vos archives locales, s'il ne s'y trouverait pas de quoi ruiner ou nfirmen nos suppositions ».

En ce qui touche Bernardy, voici les nombreux points sur lesquels urraient porter utilement les recherches :

Avant 1765, origines de Bernardy et de sa femme, séjours en Belgique en Autriche ;

De 1765 à 1772, séjour en Picardie, Artois et Belgique, second séjour Autriche ;

De 1774 à l'automne de 1775, voyage d'Anvers à Amiens par le pays mand ;

De 1776 à mars 1778, passage en Picardie et Normandie, ou Picardie, ampagne, Orléanais, Vallée de la Loire ;

En 1778, séjour et déplacements multiples dans les régions de l'ouest, s du sud-ouest, traversée de la Guyenne et du Languedoc ;

Pendant l'été 1779, passage dans la vallée du Rhône et séjour en urgogne ;

Pendant l'automne et l'hiver de 1779, passage en Champagne, Picardie Cambrésis, ou Franche-Comté, Lorraine (ou Alsace) et Luxembourg ;

Pendant le premier semestre de 1780, voyage en Belgique et dans la France du nord, jusqu'à Paris ;

Après 1781, dernières traces et dislocation de la troupe, en Belgique en Hollande ou dans le nord de la France.

Voilà sans doute un questionnaire bien long sur un comédien oublié. Mais peut-être mériterait-il qu'on ne l'oubliât pas tout à fait ? Fut-il un vulgaire saltimbanque, curieux d'exploiter le goût un peu niais, et un peu malsain, du public pour des cabotins et des cabotines en herbe ? Ou bien eut-il le désir intelligent — et, disons le mot, généreux — d'apprendre le métier comique à des enfants condamnés, par les préjugés sociaux, à n'avoir jamais d'autre gagne-pain honnête ? Et puis quelle que soit la valeur intrinsèque de son œuvre, il est un de ceux dont on rencontre le plus souvent le nom dans la chronique de nos théâtres de province ; avec un peu de bonheur et de persévérance, on pourrait arriver à reconstituer sa vie pendant une trentaine d'années : cela nous aiderait probablement à mieux comprendre ce monde encore si mal connu des comédiens, qui allait donner à la Révolution quelques-uns de ses acteurs et non des moindres.

M. FUCHS.

BIBLIOGRAPHIE

- a) FURSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof der Kurfürsten von Sachsen* (Dresde, 1861, in-8°), T. II.
- b) FRANSEN, *Comédiens français en Hollande* (Paris, 1925, in-8°).
- c) WITZENETZ (M^{lle} J.), *Le Théâtre français de Vienne* (Szeged, 1932, in-8°).
- d) FABER, *Histoire du Théâtre en Belgique*, T. I.
- e) CARDEVACQUE, *Le Théâtre à Arras*.
- f) MARTINY, *Histoire du théâtre de Liège*.
- g) *Mémoires de la Société d'Emulation de Cambrai*, T. XXXIX.
- h) QUÉRUU-LAMÉRIE, *Notice sur le théâtre d'Angers*.
- i) DESCHAMPS LARIVIÈRE, *Le théâtre au Mans*.
- j) LECOQ, *Histoire du théâtre de Saint-Quentin*.
- k) JULIEN, *Annales de la Société d'Etudes Provençales*, 1908.
- l) DE GOUVENAIN, *Le Théâtre à Dijon*.

P.-S. — J'ai tenu à reproduire exactement la note que j'avais lue au Congrès des Sociétés Savantes de l'an dernier ; mais, depuis, de

uvailles importantes sont venues enrichir mon dossier... et conquérir la question.

La première est une information adressée de Rouen au *Journal des Spectacles*, le 11 juillet 1777 : « Il y a ici une troupe de petits enfants à l'égal de celle d'Audinot. On leur a fait jouer le *Barbier de Rouen*, l'opéra du *Barbier de Séville* ». Cette troupe d'enfants serait-elle celle de Bernardy ? Voilà qui confirmerait mon hypothèse d'un itinéraire normand, Perche, Maine.

Mais, d'autre part, je dois à M. Sittler, archiviste municipal de Rouen, la connaissance d'un très curieux dossier de police théâtrale, contenant une autorisation « jusqu'à ce qu'il en soit autrement ordonné », datée, le 31 août 1776, à « Bernardy, directeur de la troupe des enfants établis à Strasbourg ».

Donc pendant le printemps et l'été 1776, Bernardy est allé de Cambray en Alsace. On pourrait songer à l'itinéraire Saint-Quentin, Laon, Reims, Verdun, Metz, mais aucun indice ne permet, à ma connaissance, de contrôler cette conjecture. Puis comment la troupe, venant d'Alsace, a-t-elle gagné Angers ? Je persiste à croire qu'elle est revenue sur ses pas, jusqu'à Saint-Quentin ou Reims, pour gagner Rouen, soit par Compiègne, soit par Soissons, Compiègne et Beauvais, mais ce n'est là qu'une impression personnelle. On voit que les sujets d'enquête ne manquent pas près de Rouen.

M. F.

NOTES ET DOCUMENTS

LES REPRÉSENTATIONS SCOLAIRES DANS LES VILLAGES

G. Lanson a montré qu'au ^{xvi}^e siècle les représentations données par les collégiens avaient tenu une assez grande place dans la vie intellectuelle des villes de province. Celles qui eurent lieu chez les Jésuites, jusqu'à la suppression de l'ordre, furent très fréquentées. Mais sait-on si les maîtres d'école et leurs élèves ont fait goûter à d'innombrables villageois les plaisirs dramatiques ?

Presque personne n'a daigné étudier cet humble théâtre rural, auquel la civilisation et le cinéma ont porté un coup fatal. Je publierai prochainement le résultat de mes recherches sur le théâtre rural en Haute-Normandie ; mais on en pourrait retrouver des traces dans toutes les

provinces. Voici, par exemple, pour la Franche-Comté, un texte d'archives que me communique M. Borne, docteur ès lettres, instituteur Boussières (Doubs) :

A Messieurs les prodhommes et eschevins de Willafans

Supplie humblement le recteur du college en ce lieu qu'il vous plaise avoir regard aux fraiz qu'il a faict de l'exhibition de l'histoire representee par vos enfans, et le recompenser de ce que recognoistrez estre raisonnable, à fin qu'il par cy apres il ayt occasion de poursuyvre son devoir de bien en mieux, et soit incité à entreprendre quelque autre chose digne de votre presence et de la promotion et avancement de vosdits enfans. Quoy faisant vous l'obligerez à prier Dieu pour votre santé et prospérité. — H. POULET.

Les prodhommes de Vuillafans lui allouèrent trois francs, dont il donna quittance le 11 mai 1599. La commune de Vuillafans, située près d'Ornans, comptait, en 1905, 1177 habitants.

R. LEBÈGUE.

N. D. L. R. — Au moment où nous arrivait cette note de notre confrère, nous tombait également sous les yeux l'information suivante donnée par M. G. Oberreiner, de Thann, à la *Revue d'Alsace* (janvier-février 1934, p. 91) :

« Les élèves des écoles primaires ne donnaient pas seulement, à la fin du XVII^e siècle et au début du siècle suivant, des représentations à l'école même, mais aussi à l'église. Ainsi à Cernay, le bailli ordonna en 1695, à la fabrique de l'église de payer au maître d'école et aux élèves trois livres pour un souper servi lorsqu'ils ont joué à l'église (als sie ein Commedy gehalten in der Kùrchen). L'année précédente ladite fabrique avait fourni une livre de chandelles pour la « Commedie ». En 1701 elle est encore plus généreuse ; elle paie aux écoliers (de Studnten), pour la « Comedie », un repas (Imbis) coûtant 6 l., 13 s., 6 d. »

CHRONIQUE

EN SORBONNE. — Le groupe théâtral des « Théophilieus » représenté, à la salle Louis-Liard, les 17, 18 et 19 février, le *Jeu d'Adam et Eve*, notre plus ancien texte dramatique en langue vulgaire adapté par M. Gustave Cohen. Il a été suivi du *Jeu de l'Herberie*, un bien am

et boniment de charlatan, l'ancêtre de nos monologues comiques. Pour terminer, le *Jeu du guetteur*, curieux divertissement chanté et joué. Le premier et le troisième « numéros » du programme étaient accompagnés l'un de motets, l'autre de rondeaux, restitués et harmonisés par M. Jacques Chailley.

Le 20 et le 21, reprise du *Miracle de Théophile*, suivi du *Jeu de Robin et Marion* ; en mars, nos étudiants vont jouer en Angleterre, notamment avec leurs camarades de l'Université d'Oxford.

Le groupe du théâtre moderne, qui a eu la touchante pensée de s'intituler « Groupe Félix Gaiffe », a repris « *l'Ile des Esclaves* », le 24 février, à la Salle des Fêtes de la Faculté de Droit. Au début d'avril, sera donnée, à la Salle Louis-Liard, une représentation de la *Famille Improvisée*, suivie de deux autres pièces empruntées l'une à l'œuvre de Mérimée, l'autre au *Théâtre en liberté*.

IN MEMORIAM ». — En février, le sculpteur Moncassin a exposé, à la Maison des Artistes (Paris, 152, boulevard Haussmann) un fort intéressant buste de notre regretté vice-président. Un groupe d'amis et d'anciens disciples a spontanément formé le projet de faire exécuter ce buste en bronze et de le placer en quelque un des endroits où se manifesta l'agissante activité de Félix Gaiffe.

HISTOIRE DU THÉÂTRE A L'ÉTRANGER. — Notre confrère Dr Wieselgreen, Conservateur du Département des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Stockholm, nous mande que l'histoire du théâtre vient de prendre place dans le programme de l'École Dramatique créée au Théâtre National. Sur l'initiative du Directeur actuel du théâtre, M. Olaf Molander, le Dr Wieselgreen a fait une série de douze conférences, sur le même plan que son précis (V. n° 16 de notre Bibliophilie de 1934). Cet enseignement était abondamment illustré d'images empruntées au fonds, très riche, de la Bibliothèque.

UN PEU DE STATISTIQUE. — Notre confrère M. J. Prodhomme, Conservateur des Bibliothèques de l'Opéra et du Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique, nous communique les chiffres suivants, concernant l'activité de ces deux dépôts en 1934 :

Conservatoire (du 3 janvier au 30 novembre) :

Cours d'ouverture : 170 ; nombre de lecteurs : 1.867 ; nombre de communications : musique : 2,059 ; imprimés : 1.050 ; total : 3.109.

Opéra (du 1^{er} décembre 33 au 28 décembre 34) :

Jours d'ouverture : 256 ; nombre de lecteurs : 3.599 ; nombre de communications : musique : 2,083 ; imprimés : 7.821 ; total : 9.904.

Soit, en chiffres ronds, 13.000 communications, dont un tiers environ pour la musique. Les huit mille et quelques communications d'imprimés n'intéressent pas exclusivement l'histoire du théâtre ; mais nos recherches ont tout de même, dans ce chiffre, leur bonne part. Il faudrait d'ailleurs, pour se rendre un compte exact de leur activité, posséder une statistique analogue pour les autres bibliothèques, ce qui n'est guère possible, puisqu'elles ne sont pas spécialisées.

Mais ces renseignements, tout incomplets qu'ils soient, permettent d'affirmer que le public ne se désintéresse nullement de l'histoire de l'art théâtral. Et cela nous est un précieux encouragement ; plus qu'un jamais nous nous efforcerons de rendre service à ces travailleurs, certains qu'ils viendront peu à peu grossir nos rangs et nous permettront ainsi d'étendre et d'améliorer notre action.

LE THÉÂTRE EN PROVINCE AU XVII^e SIÈCLE. — Dans *Mélanges Vianey* (Paris, Presses Françaises, 1934, in-8°. p. 233 à 242) M. Henri Gaillot raconte, d'après les relations conservées à Florence, les voyages d'un prince héritier de Toscane, Cosme de Médicis, dans le midi de la France, pendant l'automne de 1669. A Vienne en Dauphiné, le 30 septembre, « sur l'invitation du Gouverneur, on termina la soirée au théâtre ; une troupe de passage jouait une comédie contre les médecins ». (En note : La relation officielle dit : « Opere francese di cui soggetto fu il Vilipendio delle medicine »). A Montpellier, le 7 octobre, « ... au palais du gouverneur... dans une grande salle aménagée en théâtre... une troupe joua galamment la comédie ; c'était une pièce traduite de l'espagnol et intitulée : *Le juge de soi-même*. Le spectacle continua par une farce des plus drolatiques ».

Dans le même recueil, M. Jean Plattard signale (p. 229 sq.) l'intérêt qu'offrirait pour l'histoire de la vie théâtrale en province le journal de voyage de l'Écossais Sir John Lauder, lord Fountainhall, publié en 1900 par la Société de l'Histoire de l'Écosse : « Si minces que soient ces documents, ils ne me semblent pas négligeables. Ils nous apprennent que dans les provinces les représentations comprenaient toujours une farce burlesque après la tragédie ou la comédie ; que les nouveautés de Paris étaient encore neuves à Poitiers au bout de quatre ou six ans ; que le théâtre de Molière ne fournissait qu'une pièce sur six dans ces spectacles ; enfin qu'on pouvait appartenir à une société très austère et pourtant fréquenter le théâtre ».

Le journal soulève en effet un assez curieux problème. Son auteur est dans un cercle de familles protestantes si rigoristes qu'elles s'interdisent généralement de jouer aux cartes », et pourtant ces protestants-là semblent bien avoir entraîné à la Comédie un hôte qui « n'apparaît pas », dans tout le reste de son journal, particulièrement friand de représentations ». Voilà en effet qui est d'importance, et il serait à souhaiter que d'autres faits analogues fussent relevés.

M. Plattard a signalé seulement ce qui concernait Poitiers ; mais il n'a pas dit que son voyageur n'était allé nulle part ailleurs au spectacle : ce serait intéressant — et quelqu'un de nos amis anglais serait peut-être même de le faire — de relever *toutes* les indications qui peuvent être dispersées dans ce journal. On aimerait également savoir si John Lauder découvre d'abord quelques scrupules que ses coreligionnaires français soupçonnent, ou bien s'il n'est pas arrêté simplement, au début, par une connaissance insuffisante de la langue.

Quant au reproche que M. Plattard semble redouter, nul ne songerait à le lui faire : en pareille matière, il n'y a pas de « document perdu » ; le moindre vestige peut être infiniment précieux. En particulier, les journaux de voyage, les correspondances, les livres de raison, les archives de famille n'ont pas encore été dépouillés avec toute la diligence qu'ils mériteraient. Nous saisissons avec reconnaissance l'occasion qui nous est fournie de renouveler notre appel.

MARIONNETTES. — A la fin de 1934, les Archives Internationales de la Danse, toujours hospitalières aux initiatives artistiques, hébergèrent l'exposition organisée par les « Amis de la Marionnette ». Présentation charmante réalisée par des amis fervents de la poupée à gaine à fils.

La salle du rez-de-chaussée était consacrée aux modernes ; toutes les tendances étaient réunies en un ensemble harmonieux, plaisant et instructif. Deux conceptions opposées : d'une part les artistes qui veulent demeurer près de la réalité : M^{me} Gontcharova et ses poupées russes, M. Millioti et sa poupée XVIII^e siècle, sans oublier les mauvais goûts tout villoniens présentés par le Théâtre des Petits Comédiens de Bois ; à l'autre pôle, ceux qui poussent aussi loin que possible les excès de la stylisation : M. J. Chesnais, avec ses pantins à têtes éroïdales, à facies d'idoles polynésiennes ; M^{me} Alexandra Exter, dont les figurines sont entièrement faites de losanges clinquants et chatoyants, ornées avec un art raffiné. Dans l'intervalle, les Turcs truculents de M. Dessarthis, l'inénarrable « Oncle Sébastien » de M. Chancerel et

son bonhomme en jaquette, dont la « boule » aux mèches rares s'adornait d'un... visage parfaitement porcin ; enfin les six petites marionnettes à gaine de M. Temporal, d'une fantaisie si joyeusement extravagante.

A côté de cette « *vis comica* » exubérante — que l'on retrouve dans les animaux articulés de M^{me} Claire Carnat — il faut signaler les effets tout opposés, mais non moins intenses, obtenus par M. Blattner avec ses ingénieuses marionnettes à tringles, qu'il manie en virtuose, et dont certaines sont tragiques. Qui n'a pas vu apparaître, grelotter, sangloter, se courber, se traîner, s'écrouler sa « Misère », ne soupçonne probablement pas ce qu'on peut créer de poignant avec un morceau d'étoffe brune d'un pied carré et une fort schématique figure de carton.

L'escalier et la salle du premier étage abritaient une sorte de rétrospective internationale : Casperl, Pulcinella et son cousin français, Punc et son épouse Judy, Petrouchka le Russe, y voisinaient avec Guignol, Gnafron, avec le dévergondé Kharageuz et les étranges silhouettes de marionnettes javanaises, idoles aux magies redoutables. Dans cette collection, particulièrement captivante pour l'historien, ne manquait même pas l'hilote ivre, pour ainsi dire ; on peut estimer qu'il tenait un peu trop de place, mais il était bon que des erreurs comme le « Menu de la mariée » ou le « Retour de Christophe Colomb » fissent voir que des acteurs de bois peuvent avoir l'air aussi sots que s'ils étaient vivants. Cette déviation de l'art de la marionnette comportait une utile leçon : un seul exemple, toutefois, aurait peut-être suffi.

On pourrait regretter aussi que la marionnette populaire du Nord ait été trop pauvrement représentée : les cabotans picards ne se montraient pas sous leurs aspects les plus caractéristiques et, sauf une ou deux figures de Liège et d'Anvers, la marionnette belge était à peu près absente. Pourtant il existe à Bruxelles une fort vivante société, sœur de celle qui organisait cette jolie exposition. Ce n'est là évidemment qu'un accident, et nous sommes loin de croire qu'on ait tenu personne à l'écart de parti pris. Mais cet accident prouve une fois de plus combien il y a de gens que réunit un commun amour d'un art auraient intérêt à se mieux connaître, à nouer des rapports plus suivis, à lier plus étroitement, plus fraternellement leurs efforts.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

6e. N° 3-4

AVRIL-JUIN 1935

L'EXPOSITION DE LA MUSIQUE ET DU THÉÂTRE A NICE

Exposition de la musique et du théâtre organisée cet hiver à Nice, Musée Masséna, offre au curieux plus d'un attrait. Ce n'est pas que ait donné naissance à une pléiade de compositeurs ou d'auteurs matiques, mais cette ville fortunée a toujours été le siège d'un mouvement théâtral et musical important, et d'illustres personnalités artistes y ont séjourné depuis plus d'un siècle. Berlioz, par exemple, nt chercher le calme en 1831, après sa fugue de la villa Médicis, et résidait en qualité de prix de Rome. En proie au plus noir déses-amoureux, il retrouva la paix devant l'enchantement de la baie des es, et il y écrivit une ouverture pour le *Roi Lear*. Berlioz habitait Ponchettes, en un coin du vieux Nice qui n'a pas changé depuis ans.

L'auteur de la *Damnation de Faust* figure à cette exposition en un por-peu connu prêté par l'Académie de France à Rome et peint par ol en 1830, alors que le modèle avait 27 ans. Gabriel Fauré, Masse-Albeniz furent également des familiers de Nice. Meyerbeer y séjourna 858, et y composa deux marches. Une caricature de Giraud nous tre Jacques Offenbach dirigeant l'orchestre au théâtre impérial de , en 1869.

rmis les écrivains, l'Exposition nous offre un beau portrait de Théo-de Banville de A. Dehodencq. L'auteur du *Baiser* avait en 1859 e-sept ans. Il accompagnait à Nice une jolie actrice, Marie Daubrun, venait d'être réengagée, en qualité de grand premier rôle, au Théâtre

Tiranty, lequel, l'année suivante, allait s'appeler Théâtre Français après l'annexion de Nice à la France. C'est en ce théâtre que, plus tard, signataire de ces lignes, encore adolescent, éprouva ses premiers enthousiasmes dramatiques. J'y vis le célèbre comique Ravel ; Eugénie Docq la créatrice de la *Dame aux camélias* ; M^{mes} Agar, Pasca, Jeanne Brédeau, Fargueil, Sarah Bernhardt toute jeune et mince, jouant Dona Sol aux côtés d'Hernani-Mounet Sully. Aujourd'hui, ce théâtre, démoli en 1885, est occupé par les Galeries Lafayette.

Les collections du Musée Masséna possèdent un registre, dressé par un remarquable comique d'opérette nommé Tiste, et contenant le relevé des représentations données à ce théâtre de 1865 à 1885, soit 4.600 représentations, comédies, drames, vaudevilles, opéras-comiques ou opérettes, c'est-à-dire 230 représentations par saison, ce qui dénote une activité considérable, car il était rare qu'on jouât une pièce plus de quatre ou cinq fois. Nice compta d'ailleurs plusieurs salles de théâtre, outre les salles des trois grands casinos ; rappelons, pour mémoire, Variétés, le Nouveau-Casino, le théâtre Ségurane, l'Opéra-Comique (rue Deloye, disparu), les Palmiers (disparu), l'Eldorado, les Capucins (disparu), l'Olympia (disparu), le théâtre Risso (troupes italiennes), nous vîmes la Diligenti, célébrée par Jean Lorrain, le Politeama, et sans oublier l'Opéra qui, longtemps encore après l'annexion, abrita des troupes italiennes, et où ont défilé toutes les gloires du chant, tant français qu'italien.

Se rattachent encore indirectement à Nice, Maurice Maeterlinck qui y habita depuis une vingtaine d'années ; Victorien Sardou, qui vint surveiller lui-même la première (en cette ville) d'*Odette*, comédie pour laquelle l'auteur s'était permis quelques plaisanteries sur le paysage niçois, et mais en somme, ce qui aura manqué à cette belle cité méditerranéenne, c'est de n'avoir jamais été un centre d'art *créateur*, ainsi que le furent Lyon, Rouen, Toulouse. Le centre d'art, ici, fut plutôt Monte-Carlo, surtout en matière musicale. Il est vrai que la Principauté monégasque disposait de moyens financiers importants. Mais Nice, avec ses casinos et son considérable budget municipal, eût pu agir presque autant que ses édiles avaient eu davantage le souci d'en faire une capitale artistique.

■
* *

Voici maintenant quelques noms et quelques dates :

D'après le registre de Tiste, le 8 avril 1866, le célèbre mime Deburau et sa troupe viennent donner une représentation au Théâtre Français de la rue Garnier.

en avril 1871, représentations de Virgine Déjazet ; en novembre 1872, Eugénie Doche ; le 6 novembre 1873, Madame Agar dans *Phèdre* ; le 9 au 11 mars 1881, représentations de Constant Coquelin.

*
* *

Le 10 février 1822, le Théâtre de Nice (situé rue Saint-François-de-Paul, actuellement l'Opéra), affiche « par permission » sous la régie de Emmanuel Baret, sans nom d'auteur : *Monsieur Deschalumeaux ou Soirée de Carnaval*, opéra (?) en trois actes et en prose, musique de Gaveaux ; acteurs MM. Briand, Laval, Baret, Bernette, Barthe, Villon, Firmin, et M^{mes} Mendelly et Laval. Prix des places : premières, un franc ; parterre douze sous ; paradis huit sous. On commençait à 6 heures et demie précises.

*
* *

Théâtre Royal de Nice : du 9 mai 1852, contrat d'engagement de Vigny, venant de Montpellier, premier comique, à 200 francs par mois (Direction Poppa-Montano).

À la même époque, contrat d'engagement de M. et M^{me} Ferdinand, 100 francs par mois pour le couple : « ils joueront les jeunes premiers tout genre, les Rose Chéri, Thuillier, etc. ».

■
* *

Programme d'une représentation du 27 janvier 1864, au Théâtre Français (Direction Louis Avette) : *Fanfan la Tulipe*, de Paul Meurice, Charles Butaud, M^{mes} Méa et Moreau.

1883 : programme du célèbre tragédien italien Ernesto Rossi, du 20 au 21 octobre, dans *Hamlet*, *Othello*, *le Roi Lear*, *Macbeth*, *Roméo et Juliette*, *Coriolan* de Shakespeare ; *Kean*, d'Alexandre Dumas ; *Nerone*, de Cossa ; *Louis XI*, de Casimir Delavigne ; *La morte civile*, de Giacometti. Ces représentations ont eu lieu à l'ancien opéra-comique de la rue Saint-Michel.

■
* *

M. Blanchi, luthier, a prêté au Musée un précieux registre, tenu par un certain Pio Bessy, obscur régisseur, qui mentionna journellement les spectacles et recettes du Théâtre Royal, depuis septembre 1847 jusqu'en 1849. Jusqu'en 1849, le théâtre fut dirigé par Henry Donnay. L'opéra-comique y alternait avec la comédie française et le drame. Les affaires

ne durent pas être brillantes car, le 30 janvier 1849, M. Donnay prenant la fuite, et ses artistes durent jouer pendant un mois en société. Durant cette direction, on voit sur l'affiche les drames célèbres de l'époque : *Trente ans ou la vie d'un joueur* ; *Don César de Bazan*, *La tour de Nesle*, *Kean*, *Les mémoires du diable*, *Melle de Belle-Isle*, *Lucrèce Borgia*, *Le marché de Londres*, *Le fils du diable*, etc.

En 1850, direction Ernest Viallet ; c'est encore une saison française. Ensuite viendront des saisons d'opéra italien, plus fructueuses. M. Viallet monta *Les premières armes de Richelieu*, *La vie de Bohème*, *Ruy Blas*, *Les Incendiaires*, *Paul le Corsaire*, *La tailleur et la fée*, etc.

De 1860 à 1865, M. Louis Avette, après l'annexion de Nice à la France, assumera la direction des deux théâtres. Le 14 juin 1860, pour fêter l'annexion, spectacle de circonstance : *L'Étoile de Nice ou le Vote de l'annexion*, et le *Vœu du pays*, cantate, corsant le programme. Trois jours plus tard, le 17, la soirée comprend une scène lyrique, *Nice française* écrite par Théodore de Banville pour son « amie » Marie Daubrun, qui interprète la Ville de Nice. Le poète, dans ses souvenirs, nous dit qu'il régla la mise en scène, le décor, la figuration et même le costume de sa chère Marie « le front ceint d'une couronne de feuilles d'olivier et d'oranges, vêtue à l'antique de voiles bleus lamés d'argent, et parée de diamants symbolisant l'azur et les feux de la mer paisible ».

Le registre de Bessy ne mentionne que le titre de cette composition suivie de, ou comprenant un *hymne aux Niçois*, et le *chant national niçois*.

En 1861, à partir du mois de mars, d'autres œuvres font leur apparition (alternant avec l'opéra italien) : je note *Le Père prodigue*, *Les Filles de marbre*, *Le Gendre de M. Poirier* (que Bessy transforme en *Pommier*), *Le Demi-monde*, *Le Verre d'eau*, *Les lionnes pauvres*, *La Traction*.

Le registre de Bessy s'arrête en 1890, avec la direction de Raoul Gunsbourg.

Entre 1850 et 1865, les recettes moyennes de la comédie varient entre 150 et 500 francs par soirée, chiffre qu'il faudrait multiplier par dix au moins, proportionnellement au prix actuel des places. Dans cette somme ne sont probablement pas compris les abonnements, qui étaient assez nombreux. On peut remarquer un usage curieux (peut-être d'origine italienne ?), à savoir que les loges, qui étaient recherchées par la bourgeoisie, étaient au début de chaque saison, adjugées par voie d'enchères.

Alfred MORTIER

NOTES SUR LA VIE THÉÂTRALE A MARSEILLE AU XVIII^e SIÈCLE

(Pièces justificatives)

(Voir l'étude de M. ISNARD, dans notre précédent numéro)

I

Privilège d'Hébrard

(24 octobre 1743, notaires Marchand et Laideguières)

Maître Armand de Thuret, écuyer du roi, ci-devant capitaine au régiment de Picardie, pourvu du privilège de l'Académie royale de musique par arrêt du Conseil d'État du roy, demeurant à Paris, à l'Hôtel de la dite Académie, rue Saint-Nicaise...

Lequel a donné à loyer pour six années consécutives... le droit et privilège exclusif à tous autres de représenter l'opéra dans les villes de Bordeaux, Toulouse et autres de Guyenne et Languedoc pour jouir dit Hébrard dudit privilège et de même que le dit sieur de Thuret pourrait le faire en sa dite qualité.

Ce présent bail fait moyennant la somme de 1.200 livres de loyer par chacun an...

Le pourra ledit sieur Hébrard céder ni transporter son droit du présent bail à personne quelconque ni recevoir dans son opéra aucuns acteurs ni actrices de celui de Paris, sans le consentement exprès et écrit dudit sieur de Thuret.

*
* *

Permission du sieur Berger, successeur de M. de Thuret

(14 septembre 1745)

permet... que les sieurs Hébrard et Loinville... amènent leur opéra à Marseille et y fassent faire les représentations de leur spectacle pendant trois mois à commencer du 1^{er} octobre prochain.

Arch. Mun. Marseille, FF, registre de la police n° 13 (1741-1748), 231 sq.).

II

Lettre du duc de Villars

(13 septembre 1745)

On m'a prié de vous écrire, Messieurs, en faveur d'un opéra qui est en Languedoc. C'est M. le duc de Richelieu qui s'y intéresse et qui a

un arrangement sur cela : je m'acquitte de la recommandation qu'on m'a demandée, mais à condition que le tout pourra se concilier avec vos engagements pour d'autres et qu'il ne sera rien fait contre les intentions de M. le marquis de Mirepoix ; tout ce que je vous demande, c'est de faire connaître que je vous en ay écrit, vous laissant, comme de raison, les maîtres d'arranger les choses comme vous le jugerez à propos. Ne doutez jamais, Messieurs, de mon estime et de mon amitié. — Le duc de Villars (GG 201, orig.).

III

Réponse des Échevins à Monseigneur le duc de Villars
(24 septembre 1745)

Monseigneur, nous avons reçu la lettre dont il vous a plu de nous honorer, le 13 de ce mois, en faveur de l'opéra qui est en Languedoc, et pour lequel Monsieur le duc de Richelieu s'intéresse ; nous désirerions ardemment, Monseigneur, pouvoir vous donner en cette occasion une nouvelle marque de notre soumission et notre déférence, mais nous sommes liés par la permission que nous avons accordée depuis longtemps à une troupe de comédiens jusqu'aux fêtes de Pâques prochaines avec l'agrément de Monsieur le Marquis de Mirepoix et que Monsieur le Comte de Rohan d'ordre de S. A. R. l'Infant Don Philippe nous a recommandé d'entretenir.

Au moyen de quoi nous osons nous flatter, Monseigneur, que vous voudrez bien ne pas désapprouver les engagements pris suivant les intentions de Monsieur le Marquis de Mirepoix et ensuite soutenus par la protection du Royal Infant.

Nous sommes... (BB 271, fol. 146.)

IV

Lettre de M. de la Tour
(16 octobre 1745)

Les comédiens qui furent appelés à Nice l'année dernière pour l'amusement de S. A. R. l'Infant Don Philippe se plaignent, Messieurs, de l'inexécution du traité qu'ils avaient fait avec vous pour représenter à Marseille jusqu'à Pâques prochain.

On a su à la cour de S. A. R. toutes les difficultés que vous leur avez faites à leur retour, quoique la troupe n'eût été à Nice que de votre agrément et le prince en a lui-même marqué son étonnement.

Il paraît en effet que c'est manquer à la déférence qui lui est due que maltraiter une troupe qui a servi à son amusement, sans autre raison que de s'être absentée pour son service et par ses ordres. Voyez, Messieurs, s'il n'y aurait pas moyen de donner satisfaction à ces comédiens et de vous arranger pour faire cesser leurs plaintes qui pourraient indisposer S. A. R. contre vous. Je vous prie de me marquer de quoi il est question et ce qui fait le sujet des différends que vous avez avec cette troupe. (BB 332, fol. 38.)

V

A Monseigneur le marquis de Mirepoix
(8 décembre 1745)

Monseigneur, pour prévenir autant qu'il était en nous les tumultes et les tapages aux représentations de l'opéra et de la comédie, nous avons fait des défenses aux acteurs de l'un et de l'autre d'assister aux représentations. Cette défense n'ayant pas été subie de la part des comédiens à la représentation de l'opéra le 27 du mois passé, le parterre sans tumulte et sans cris mit dehors un comédien qui s'y était fourré en le rencognant un moment vers la porte, mais ayant ensuite aperçu deux comédiens au balcon des secondes loges, il s'éleva un cri général du parterre criant « A bas les comédiens » ; le désordre et le tumulte furent si considérables que le spectacle étant interrompu, le sieur Boze, l'un de nous qui se trouvait dans la salle, fut dans la nécessité ou de faire baisser la toile ou de faire donner aux comédiens de se retirer.

Il eut été dangereux, Monseigneur, de prendre le premier parti vu les dispositions du public par rapport aux menées des comédiens, aux succès du parlement qu'ils ont obtenus et aux tracasseries qu'ils nous ont suscitées, de sorte que pour prévenir un plus grand désordre il fut donné par l'officier de garde aux comédiennes de se retirer, ce qu'elles ont fait sans mot dire, mais la nommée Pitrot ci devant comédienne comme elles dans la même troupe s'avisa de vouloir les faire rester leur disant qu'elles étaient bien bonnes de sortir et demandant par quel ordre, elles répondirent que c'était par ordre des magistrats. Cette Pitrot se mit à dire que les magistrats étaient des bêtes, assaisonnant cette qualification d'une épithète à la grenadière.

Cet écart ayant été rapporté à l'officier de garde il venait pour faire sortir cette fille, lorsqu'il trouva qu'un homme qu'il ne connaissait la ramenait dehors. Cependant, Monseigneur, son insolence était trop marquée et était devenue trop publique pour la dissimuler, mais

en même temps pour ne rien faire qui parût précipité, sur le procès-verbal de l'officier nous fîmes assigner en témoins toutes les personnes qui étaient dans le même balcon ; ces personnes au nombre de quatre ont toutes déposé uniformément relativement au procès-verbal l'officier.

Sur cette information nous décrétâmes de prise de corps la nommée Pitrot, et nous apprenons aujourd'hui qu'elle a relevé appel de ce décret qu'il a été nommé un commissaire du parlement qui prend une procédure sur cet appel et que le sieur Perdigon, employé dans la fourniture des vivres de l'armée d'Italie, se dit mari de cette Pitrot pour lui donner sans doute un état.

Nous sommes d'ailleurs informés, Monseigneur, qu'on a regardé à Aix le parti de faire sortir les comédiennes comme une insulte à ces filles et nous voyons par les jugements rendus contre l'Opéra, que le parlement pourra être favorable à ces comédiennes et à la Pitrot, nous savons aussi qu'il pourra se prendre à ce que n'ayant pas la juridiction criminelle mais seulement celle de la police nous n'avons pas pu procéder contre cette fille quoiqu'elle ait délinqué dans un lieu public soumis à notre juridiction.

Mais, Monseigneur, comme en ces circonstances nous n'avons aucun autre que pour le mieux, c'est-à-dire que pour éviter un tumulte public qui n'eût pas été possible d'arrêter soit en faisant sortir du spectacle les comédiennes dont la présence excitait les cris du parterre, soit en décrétant la Pitrot, nous osons recourir avec confiance à votre protection nous vous supplions, très humblement, d'interposer votre autorité pour arrêter les procédures que le sieur Perdigon fait prendre contre nous nous n'en craindriens pas les suites si nous pouvions nous flatter que la qualité des personnes fut distinguée et que la forme ne nuisit pas au fond.

La Pitrot ne se montre au Parlement que sous le nom de la femme du sieur Perdigon, quoique nous ignorions parfaitement si elle en a la qualité légitime, sa société avec ses anciennes compagnes faisant assavoir qu'elle n'a abandonné que l'exercice de son premier état sans perdre les inclinations ; dans cet état il est triste pour nous (nous osons même dire indécent) de nous voir traîner au tribunal de justice par une femme de cette espèce par rapport aux fonctions les plus importantes de nos charges, c'est-à-dire la sûreté et la tranquillité publique au spectacle, il ne sera plus possible que nous la procurions désormais, si nous sommes ainsi exposés à de pareils dégoûts, nous aurions même à craindre d'être vengés par nos concitoyens qu'il serait difficile de conter dans les circonstances qui les agitent encore.

C'est pour prévenir des inconvénients si fâcheux et si considérables nous prenons la liberté de vous adresser par expres nos très humbles contrances et nos très instantes supplications de vouloir ordonner sieur Perdigon de cesser ses poursuites et à la Pitrot si elle n'est sa femme légitime de sortir de la province ; nous espérons cette de vos bontés pour nous, de votre amour pour le bon ordre et de poyauté des motifs de notre conduite.
Nous sommes... (BB 271, fol. 149 v^o.)

VI

Mémoire adressé à M. de Mauriac par les comédiens (Février 1746)

Les directeurs de la Comédie ont l'honneur de représenter à Votre Grandeur qu'après l'arrêt de la Cour qui établit une alternative égale entre les représentations de l'opéra et de la comédie dans la salle des spectacles de Marseille et pour finir toutes les contestations sur l'exécution dudit arrêt entre l'opéra et la comédie, il fut convenu par la médiation de Votre Grandeur et de M. de Mirepoix que moyennant cent louis en espèces que les directeurs de l'Opéra paieraient à ceux de la Comédie par tout le mois de janvier passé, les comédiens se départiraient le droit qu'ils avaient de représenter à Marseille dans la salle des spectacles aux jours à eux assignés dans chaque semaine. Ils ont, en conséquence, exécuté pour leur part ce qui avait été convenu ; ils ont cédé la salle à l'opéra et ils se sont bornés à venir donner leurs représentations dans cette ville. Les directeurs de l'Opéra ont profité de cet abandon en représentant aux jours donnés à la Comédie et en donnant des bals, quoiqu'ils n'auraient pu faire si les comédiens ne leur avaient pas cédé la salle. Et quoique ayant fait des profits immenses par l'abandon que leur a fait la Comédie, cependant ils se sont rendus refusant de payer les cent louis d'or qu'ils avaient promis par tout le mois de janvier passé. Dans cette situation les suppliants qui se ressentent encore du dommage que leur a causé l'opéra, ayant encore la plupart de leurs habits engagés à Marseille sans pouvoir les retirer faute de moyens, ils supplient très humblement Votre Grandeur de vouloir bien accorder votre autorité et votre protection pour donner les ordres que vous trouverez les plus convenables pour leur procurer le paiement de ce qui leur a été promis.

Lettre de M. de Mauriac aux Échevins
(14 février 1746)

Mademoiselle Legrand se plaint, Messieurs, et avec raison du retardement que le directeur de l'opéra apporte au paiement de cent louis d'or auquel il a été condamné. Je vous prie de le faire mettre en prison si d'ici au premier jour de Carême, il n'a pas satisfait à l'ordre de M. de Mirepoix. Il doit se souvenir qu'il ne m'a demandé que jusqu'à ce jour là.

J'ai l'honneur...

Minute de la réponse

Nous n'aurions pas manqué d'exécuter l'ordre porté par la lettre de vous nous avez honoré le 14 de ce mois pour le paiement des cent louis d'or que le directeur de l'opéra devait donner aux comédiens, s'il avait plus longtemps négligé de les satisfaire ; mais il a pris des engagements avec eux depuis le 13, desquels ils ont été contents. (GG 201.)

VII

Hébrard aux Échevins

Messieurs, sur les esperances que vous avez eu la bonté de me donner que mon opera serait reçu dans votre ville, jay pris les arrangements conséquents et je suis pret à l'y amener ; de vous dire, Messieurs, les sommes considerables que le voyage de mettre rendu de Bordeaux à cette ville cella vous paraitroit incroyable en y joignant le nombre de sujets que jay fait venir de Paris ; jay donc formé un opera digne d'une grande ville et Montpellier est fort étonné que depuis que j'y suis arrivé on y voit de nouveaux débuts en tous genres, je serais exposé à une perte considerable si vous n'aviez pas la bonté, Messieurs, de m'accorder votre permission, jay eu mille peines à me décider, en egard à des circonstances dont vous êtes à portée d'être instruits, mais on m'a fait esperer que vous vous donneriez la peine de les aplanir ; j'ose espérer de vos bontés, Messieurs, une réponse favorable, en vous suppliant même temps de faire attention que je suis dans une petite ville ; et je ne scaurais que perdre si jy restais encore plus de temps ne l'ay prise que comme un entrepot.

Je suis, avec un très profond respect, Messieurs, votre très humble et très obéissant serviteur. — Hébrard.

A Montpellier, le 22 avril 1758. (GG 201, orig.)

VIII

Hébrard aux Échevins

Messieurs, si je nusse reçu avis que M. le Maréchal de Thaumond sy que Madame la Maréchale alloient se mettre en voyage pour venir dans cette province et que ce seigneur a recommandé à M. de Moncan que je ne parte pas avant son arrivée, je serais déjà parti pour me rendre à Marseille afin de vous remercier de vive voix de la permission que vous avez bien voulu Messieurs, m'accorder d'amener mon spectacle dans votre bonne ville comme jay sçu aussi que ce seigneur pouvait bien aller en Provence faire la visite des cotes, jay pris la liberté de lui écrire pour scavoir s'il ira plus tot dans votre province avant d'arriver à celle cy ; pour lors je me mettrois tout de suite en voyage afin d'être à Marseille deux jours avant luy ; pour lui donner l'opéra qu'il aime et qu'il protège beaucoup ; daignez, Messieurs, me continuer vos bontés jusqu'à ce que je puisse par ma présence mériter l'honneur de votre protection.

Je suis, avec un très profond respect, Messieurs, votre très humble et très obéissant serviteur. — Hébrard.

Montpellier, le 5 mai 1758. (GG 201, orig.)

IX

Au sieur Hébrard, Directeur de l'Opéra

Nous sommes toujours, Monsieur, dans les dispositions dont nous vous avons fait informer ; vous devez l'être aussi de la permission accordée à la demoiselle Mercier de représenter la comédie jusqu'à fin Mars 1759. Puisque vous vous êtes mis en route pour cette ville avec cette connaissance et que vous savez ce que le Parlement a décidé dans un pareil concours nous n'avons rien à vous dire à ce sujet vous pouvez à cette circonstance amener votre opéra en cette ville lorsque vos intérêts et votre arrangement l'exigeront. (BB 273, fol. 117 v^o, 23 avril 1758.)

X

Hébrard aux Échevins

Depuis dix jours que je me suis mis en voyage pour me rendre à vos Messieurs, je croyais qu'il était de mon devoir qu'à mon passage à Aix je allasse voir Monsieur le duc de Villars et lui demander sa protection ; mais n'ayant pu l'être m'auriez vous blâmé, Messieurs, si j'y eusse manqué. Comme

j'avais l'honneur de connaître les principales maisons de cette ville, m'informay des personnes qui avaient le plus d'accès auprès de ce seigneur, lorsqu'on me conseilla de voir M. de Moissac pour cella. M. de Moissac eut la bonté de me faire un accueil fort gracieux, mais il préveint en me disant que Monsieur le Duc étoit résolu de ne pas permettre que mon opera mit le pied dans son gouvernement, et que même il l'avoit refusé à Monsieur le Maréchal de Thaumond qui l'avoit demandé très instamment par une lettre qu'il avoit écrite en ma faveur depuis trois mois à M. le Duc et que l'ayant refusé à ce seigneur, il ne convenait pas qu'il me l'accordât ; je répondis à cella, que M. le Maréchal de Thaumond avoit fait cette demande à mon inçu, mais que j'étois confus de ses bontés à tous égards ; et que j'étois assuré qu'il sçaurait très bon gré à Monsieur le Duc s'il m'accordait sa protection ; mais me dit Monsieur de Moissac que voulez-vous que Monsieur le Duc fasse de la Mercier, elle est munie d'un privilège autistique et d'ailleurs Monsieur le Duc a écrit à Paris, pour que le privilège de l'opéra ne soit pas livré ; à la bonne heure lui répondis-je, Monsieur cella est vu on me l'a écrit ; mais quand Monsieur le Duc a donné son privilège à la Mercier s'est-elle engagée à donner une bonne troupe ou une mauvaise, et Monsieur le Duc n'est-il pas instruit, que toute la ville de Marseille se plaint hautement de cette directrice ; enfin, Messieurs, je me suis présenté à Monsieur le Duc après que toute la ville eut fait tous ses efforts pour langager à mettre favorable et ce ne fut que le 26 du courant étant à Aix depuis le 22.

La première parole que Monsieur le Duc me dit Hébrard on vous a dit que je n'aimois pas l'opéra, on a tort et quand vous serez à Marseille où je dois aller passer un mois, j'yrai tous les jours à votre spectacle mais, au paravant, il faut acomoder la Mercier, elle a mon privilège quoique il ne la protège point par son peu de mérite, je suis obligé de soutenir le privilège que je lui ay donné ; mais Monsieur quand je vous demender l'honneur de votre protection, ce n'est qu'après que toute la ville de Marseille m'a insisté et sollicité dy conduire mon opéra car sans cella je n'aurois pas fait une dépense aussy forte et ne me serois pas éloigné d'un spectacle qui ne sçauoit se passer de ma présence mais Hébrard acomodez-vous avec la Mercier allez à Marseille et m'écoutez l'arangement que vous avez pris, et je vous enverray tout de suite mon consentement ; tout l'acomodement que je puis faire Monseigneur est de lui faire accorder Montpellier pour le temps présent et Toulouse pour l'hiver prochain, c'est ce qu'elle m'a fait proposer par un négociant de Montpellier ; eh bien puisque cella est ainsy partez demain matin

n'écrivez tout de suite, voilà Messieurs tout ce qui fut dit excepté Louis qui furent de la partie pour M^{lle} Clairon que je conveins de mener ; lorsque sur les 9 heures du soir Monsieur le Duc m'envoya chercher par un de ses valets de pied, le sieur Chambon avait envoyé un courrier à Monsieur le Duc pour demander en grâce qu'il me fut permis d'aller à Marseille, que la demoiselle Mercier n'avoit jamais osé de faire aucun acomodement avec moy, et qu'elle étoit perdue sans ressource sy on my voyait, que d'ailleurs Messieurs les Échevins étoient d'accord avec moy depuis longtemps pour l'expulser de Marseille ; Monsieur le Duc fulmina beaucoup contre moy et résolut mal à propos ; j'eus ordre de me rendre à Montpellier, mais je représentai que je ne partirais pas d'Aix, que je n'usse fait venir une attestation dans les formes de l'émissaire qu'elle m'avait envoyé et que Monsieur de Mazarin s'il étoit nécessaire certifierait la chose ; je me retirai en gardant un silence proportionné à ma peine ; et croyant toujours qu'il étoit de mon devoir de garder un secret inviolable sur la permission que vous m'avez daigné Messieurs m'accorder ; telle est ma situation Messieurs qui est des plus tristes ; sy je n'avois pas fait une dépence énorme pour monter l'opéra digne de vous être présenté, je ne murmurerais pas du présent état où je me trouve réduit, et encore si je n'espérais pas en vos bontés Messieurs je quitterois la partie, mais la conduite que je tiens et que j'ay tenue depuis que vous m'avez fait la grâce de m'honorer de votre protection, me donne lieu de croire, Messieurs, que vous ne m'abandonnerez pas et que vous ferez tous vos efforts pour me tirer du malin où je me trouve plongé.

J'ay l'honneur d'être avec un très profond respect Messieurs votre humble et très obéissant serviteur. — HEBRARD.

Aix, le 30 may 1758. (GG 201, orig.)

XI

A Monseigneur le duc de Villars

Le sieur Hébrard directeur d'un opéra qu'il se proposait d'amener à cette ville vous a présenté requête afin d'obtenir la permission nécessaire pour la représentation de l'opéra, conformément à ce qui a été précédemment décidé par la Cour de Parlement entre la demoiselle Legrand et le directeur, et, plus récemment, entre le sieur Antoine Gruand et le sieur Prin. Notre état de juges de police nous impose bien plus, Monseigneur, l'obligation de décréter la requête dont il s'agit, ainsi que nous avons été forcés de le faire, que le vœu général du Public

quoiqu'il paraisse bien difficile de ne pas y déférer néanmoins, avec les réserves ordonnées pour le spectacle déjà établi. Mais le devoir de nos fonctions, Monseigneur, ne nous a pas paru nous dispenser d'un autre à votre égard en vous prévenant de cette demande et de nos obligations.

Nous sommes...

Marseille, le 9 juin 1758. (BB 315, folio 32.)

XII

Lettre du duc de Villars

Je suis bien étonné, Messieurs, d'apprendre qu'il y eut hier à comédie à Marseille beaucoup de troubles occasionnés par plusieurs esprits de partie qui demandent l'opéra, que quelques personnes qui s'intéressaient à faire finir ce désordre ont été punies et que ceux qui l'excitaient ont été soutenus ; il m'est aussi revenu que vous aviez dessein d'interdire la comédie ; mais je suis bien éloigné de croire que vous veuilliez le faire sans mon consentement et j'ai trop d'estime pour vous pour ajouter foi aux rapports qui m'ont été faits sur la conduite personnelle que vous teniez en cette occasion. J'ordonne que ce spectacle continue et je défends à qui que ce soit de le troubler, c'est à vous d'en avoir la plus grande attention et d'y mettre les gardes nécessaires et même de les redoubler. En attendant je vais faire venir près de moi la demoiselle Mercier et le sieur Hébrard pour tâcher de leur faire prendre un arrangement qui puisse, sans ruiner cette directrice, procurer cet état de l'opéra à Marseille ; je me propose d'en parler à Monsieur le Maréchal de Thaumond, pour l'engager à donner à ce projet toutes les facilités qui dépendent de lui et que la Mercier puisse se retirer en Languedoc ; mais ce ne sera qu'après que je serai assuré que les désordres auront cessé, sans quoi je tiendrai de tout mon pouvoir à Marseille cette directrice que je ne dois pas abandonner dans les circonstances présentes. Je ferai tout ce qu'il sera possible et raisonnable pour avoir l'opéra continué à Marseille, mais il faut commencer par rendre le spectacle tranquille et décent.

Aix, le 9 juin 1758. (BB 334, page 271.)

XIII

Les Échevins à Monseigneur le Premier Président et Intendant

Il est vrai que les deux dernières représentations de la comédie, et même celle de jeudi, n'ont pas été tranquilles. La première le fut ta

durèrent les pièces que l'on jouait ; après qu'elles furent finies le parterre demanda l'opéra et que la demoiselle Mercier parût : cette directrice ne voulant pas se présenter, le parterre ne voulut écouter aucun autre comédien.

Pour la connaissance que nous en eûmes, nous envoyâmes à la seconde représentation, jeudi, tous les officiers de ville avec tous les gardes ; la foule fut plus nombreuse et moins tranquille : la directrice voulut d'abord se présenter pour parler, mais sans doute parce qu'elle avait refusé de paraître à la représentation précédente, on ne voulut pas l'entendre. Ce premier trouble fut un peu apaisé par la capture d'un sergent d'infanterie et d'un soldat de recrue ; les officiers et les gardes firent de leur mieux, mais la représentation était si nombreuse et la chaleur des esprits si animée qu'il n'était pas possible de pénétrer partout et qu'il eût été imprudent d'user de force.

Ces troubles sont la suite, Monseigneur, du dégoût du public pour la comédie et en particulier pour la troupe. Ce mécontentement est connu de Monseigneur le Duc de Villars depuis quelque temps. Le dégoût de l'opéra et la possibilité de l'avoir à Marseille a achevé de disposer les esprits contre la directrice ; il sera difficile malgré tous les soins de les ramener sans cette espérance. Nous ne les épargnerons pas, Monseigneur, nous connaissons l'importance de l'objet et nos devoirs à cet égard ; mais on a souvent éprouvé dans de pareilles circonstances qu'il est difficile de contenir le public avec un spectacle qu'il a pris en dégoût à la vue d'un autre qu'il désire et qu'on lui refuse. Nous sommes..., etc.

10 juin 1758. (BB 315, folio 32.)

XIV

J'approuve, Messieurs, l'arrangement qui a été pris sous vos yeux entre le sieur Hébrard et la demoiselle Mercier au sujet de l'opéra. Je vous prie de tenir la main à l'exécution des articles de la convention qu'ils ont signée réciproquement, et je laisse à votre prudence le soin de terminer les différends qui pourraient survenir entre ces directeurs. Soyez assurés du désir que j'ai de vous donner en toute occasion, Messieurs, de marques de mon amitié et de la parfaite estime que j'ai pour vous.

A Aix, le 18 juin 1758.

Le Duc DE VILLARS.

Messieurs les Échevins. (GG 201, orig.)

XV

Le sieur Hébrard m'a envoyé, Messieurs, différents mémoires pour se plaindre d'un traité qu'il a fait avec la demoiselle Mercier, et pour être autorisé à faire représenter l'opéra à Marseille jusqu'aux fêtes de Pâques prochaines à l'exclusion de la troupe de cette directrice. Sur le compte que j'en ai rendu au Roi, Sa Majesté a jugé qu'il peut, s'il le trouve à propos, se pourvoir sur ces demandes en la manière accoutumée et elle m'a chargé de vous écrire de l'en faire avertir.

Je suis, Messieurs, votre très humble serviteur,

FLORENTIN

Versailles, le 3 septembre 1758.

Messieurs les Échevins de Marseille. (GG 201 orig.)

XVI

Enregistrement d'une requête et ordonnance, au bas portant règlement pour les pensionnaires de l'opéra du sieur Hébrard, directeur.

A Messieurs les Lieutenants Généraux de Police,

Supplie humblement le sieur François Hébrard, directeur de l'Académie Royale de Musique actuellement à Marseille.

Remontre que dans l'objet d'amuser avec satisfaction le public de Marseille il avait fait les plus grands efforts pour former son académie.

Le suppliant n'a cessé de travailler pour aller à cet objet ; il a cependant le désagrément en quelques occasions de n'être pas secondé.

Le suppliant actuellement malade et ne pouvant veiller au bon ordre qui doit régner dans son académie, craint le mécontentement du Public ; pour prévenir cet inconvénient il a besoin de votre autorité et de votre justice sur divers points qui intéressent l'ordre qui doit régner dans l'académie et encore pour mettre en règle ses pensionnaires avec ceux qui leur ont fait crédit et, en conséquence, il désirerait qu'il fût statué sur les points ci-après :

1^o A ce qu'il soit fait par vous, Messieurs, ordonnance aux pensionnaires chantants de se trouver aux répétitions à l'heure qui leur sera indiquée par le maître de musique sans pouvoir y manquer sous quelque prétexte que ce soit.

2^o Il sera pareillement ordonné aux pensionnaires dansants de se trouver aux répétitions à l'heure qui leur sera indiquée par le maître de ballet sans pouvoir y manquer.

3^o Que les pensionnaires seront tenus de remettre dans cinq jours pour tout délai entre les mains de telle personne qu'il vous plaira co-

mettre un état en règle de ce qu'ils doivent à Marseille lequel sera
rèté avec leurs créanciers.

4^o Qu'il sera défendu aux pensionnaires et autres personnes d'aller
x comptes du sieur Degland, caissier, et de le troubler dans ses opé-
ions auxquelles il assistera, néanmoins, tel pensionnaire qu'il vous
ira commettre pour faire état des recettes et voir la distribution de
r produit.

5^o Il sera défendu aux pensionnaires dansants et chantants de troubler
répétitions et de s'en absenter.

C'est pour pourvoir à tout ce que dessus que le suppliant... a recours
votre justice.

21 février 1759.

(Suit l'approbation par les Échevins.)

(FF Registre de la Police, 1766, folio 162.)

NOTRE BIBLIOTHÈQUE

Elle vient, pour la première fois, de s'enrichir d'un volume consacré
moyen âge ; et c'est un volume d'importance, le premier d'un ouvrage
i doit en comprendre trois (1). Ce beau travail a son histoire, qui nous
pire quelque fierté sans doute, mais quelque amertume aussi.

Il y a sept ou huit ans, un libraire italien découvre dans la bibliothèque
un historien florentin un recueil formé au début du XVI^e siècle, par le
raire parisien Jehan Trepperel (mort en 1611) ; ce recueil, conservé
is sa reliure originale, contient seize soties, dont quatorze inédites ;
t moralités, dont cinq inédites ; deux sermons joyeux, dont un inédit ;
is compter un dialogue, une bergerie politique, une revue de collège,
re *presque inconnu*. Ce curieux monument de notre vieux théâtre
offert à nos grandes bibliothèques... qui refusent de l'acquérir.
ait-il si difficile d'apprendre, et de juges qualifiés, quelle précieuse
uvaille c'était là ? Elle nous aurait échappé sans retour, si M^{lle} Droz

(1) Eugénie Droz, élève diplômée de l'École pratique des Hautes
udes, docteur ès lettres. *Le Recueil Trepperel, I Les Sotties* (Biblio-
eque de la Société des Historiens du Théâtre, VIII). Un vol. in-8^o
LXXV-395 p., avec 34 reproductions. Paris, E. Droz, 1935.

n'avait acheté du moins le droit de photographier et de reproduire ce texte.

Nous n'avons ni place ni temps à perdre en polémiques et en vaines récriminations ; mais il nous sera permis tout de même de regretter qu'on ait laissé pareille richesse sortir de France, juste à l'heure où l'on menait grand fracas autour d'autres acquisitions bien plus coûteuses et peut-être... mais celà est une autre histoire. Du moins la preuve est faite que, parmi les premiers artisans de notre société, il s'est trouvé un travailleur assez dévoué à la recherche désintéressée pour remédier dans les limites étroites de ses possibilités personnelles, à une déplorable carence. Notre confrère nous permettra de lui dire de quel cœur nous applaudissons.

Son premier volume nous permet de connaître les seize soties du recueil ; elles furent publiées entre 1450 et 1511. Seules les deux plus anciennes, *la Sotie du Gaudisseur et du Sot* (vers 1450) et *la Sotie de trois personnages : Estourdi, Coquillart et Desgouté* (post. à 1460) étaient connues : la première a été publiée par Viollet le Duc, et les six éditions de la seconde ont été décrites par Émile Picot. Pour toutes les autres M^{lle} Droz s'est efforcée de déterminer, avec beaucoup d'ingéniosité et de précision et de prudence, la date de leur composition. Quelques détails de langue, les allusions historiques, les imitations d'ouvrages en vogue, certaines particularités du matériel typographique, lui ont permis de proposer un classement chronologique très vraisemblable. Une table de concordance indique la place de chaque pièce dans le recueil original.

Chaque sotie est accompagnée de notes, d'une brève introduction et d'un fac-simile soit du titre, soit d'une page du texte. Ce n'est point là pur ornement : il fallait montrer par quelques exemples que la précieuse collection intéresse l'histoire de la typographie parisienne autant que celle de la langue et celle du théâtre. Enfin l'édition est complétée, outre la table de concordance déjà signalée, par plusieurs index : table des *incipit*, refrains et chansons, liste des acteurs de soties, table des pièces et œuvres citées, table des noms propres (acteurs, auteurs, imprimeurs, noms de lieux) ; un glossaire résume les principales particularités de ce vocabulaire, plus proche de la langue parlée, triviale peut-être, que de la langue littéraire.

Voilà donc un fort bon instrument de travail. D'aucuns trouveront il faut s'y attendre, que c'est faire beaucoup d'honneur à des textes de valeur assez mince. Sans doute, ce ne sont pas des chefs-d'œuvre ; mais le sel des plaisanteries, allusions et calembours nous échappe souvent, et

isque nous pouvons le sentir, nous constatons qu'il est fort gros ; « mots de gueule » ne manquent pas, les obscénités non plus ; l'action souvent nulle, et se réduit à quelque nigauderie, vigoureusement raisonnée de taloches, comme une entrée de clowns. Mais l'intérêt des publications semblables est justement de nous montrer ces formes embryonnaires du jeu dramatique. Il est difficile de bien comprendre le théâtre si l'on perd de vue ses origines les plus humbles. Les beaux-arts du XVIII^e siècle rougissaient de leurs ancêtres les farceurs : on dit ce qu'il en advint, jusqu'au jour où Beaumarchais... mais Beaumarchais, précisément, avait commencé par brocher des parades.

Et puis il y a tout de même autre chose dans ces courtes facéties : nous y voyons apparaître déjà quelques types, virtuellement riches, pour ainsi dire, et dont la vie sera longue : l'écumeur de latin deviendra docteur, en passant par l'écolier limousin ; le « corrigeur du Magnificat » fournira lui aussi quelques traits de cuistrerie, et le « capitaine des sots fourrés de malice » est peut-être l'ancêtre du Capitan. Qui pourra dire si les Italiens ne nous rapportèrent pas, moins d'un siècle plus tard, quelques inventions joyeuses qu'ils devaient à nos compagnies de sots ? Les comédiens de l'art étaient gens cultivés et prenaient leur bien où ils le trouvaient.

Non seulement certaines figures de ce répertoire sont dessinées d'un trait déjà net, encore qu'un peu grêle, mais on voit aussi, de ci, de là, quelques morceaux d'ensemble qui ne manquent pas de qualité. Si bien que nous pouvons saisir le passage de la sotie à la farce, et que nous sommes avertis de ne point donner une trop grande importance aux distinctions précises que voudraient faire les théoriciens modernes : *Farce du Pauvre Jouhan* est bien une sotie, malgré son titre ; *Pathelin*, la farce, et le chef-d'œuvre de la farce, est proposé, dans la *Sotie des papeyeurs*, à une bande de sots ; quant aux *Vigilles Triboulet*, elles s'intitulent « farce ou sotie » : en réalité la différence consistait tout au plus peut-être dans la mise en scène et la manière de mener le jeu.

Dans son *Histoire du Théâtre profane au moyen âge*, M. G. Cohen écrivait en 1931, à propos des soties : « Nous n'en possédons point du XVI^e siècle, et bien peu du XV^e. Grâce à l'édition du Recueil Trepperel, voici que cette lacune commence à se combler ; des textes nouveaux sont mis à la disposition des chercheurs ; les problèmes qu'ils posent seront pas résolus de si tôt, mais qu'importe ? L'essentiel est qu'ils soient posés, et ce nous est, répétons-le, une joie et une fierté de voir entrer dans la collection de notre société le beau travail qui ouvrira le débat.

NOTES ET DOCUMENTS

LES « FESTES DE THALIE »

M^{lle} Renée Viollier, membre de la Société française de Musicologie a bien voulu nous communiquer la note suivante, résumant la communication qu'elle a faite à cette société, le 19 mars dernier, salle des Quatuor de la maison Gaveau. Nos confrères sentiront certainement le prix de cette confraternelle libéralité, dont nous remercions bien sincèrement l'auteur.



Les « *Festes de Thalie* », opéra-ballet de Jean-Joseph Mouret (texte de Lafont), se composent de cinq entrées qui s'intitulent successivement *La Fille*, *la Veuve*, *la Femme*, *la Critique*, et *la Provençale* ; cette cinquième entrée fut ajoutée seulement en 1722. L'œuvre connut le succès le plus éclatant jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Elle peut être considérée comme représentant le début de l'opéra-comique en France, car ce fut la première fois que l'Académie Royale de Musique admit un opéra dont le texte empruntait des sujets d'un comique réaliste.

Les acteurs principaux, lors de la première représentation, dimanche 19 août 1714, étaient les D^{lles} Antier, Poussin, Heuzé, Journet ; les S^{rs} Thévenard, Dun, Mantienne, Cochereau ; chefs du ballet : les S^{rs} Dumoulin et Blondy.

2^e reprise (25 juin 1722). Presque tous les mêmes acteurs et danseurs qu'à la création : M^{lle} Erremans jouait *Thalie*, et M^{lle} Tulou, *Isabelle* dans l'entrée de *la Veuve Coquette*, substituée à celle de *la Veuve* en 1714. Le 17 septembre 1722, création d'une nouvelle entrée : *la Provençale* par les acteurs ; les D^{lles} Julie, Minier ; les S^{rs} Mantienne, Tribou, Murayr. Cette entrée connut la plus grande vogue et resta au répertoire plus longtemps que les précédentes. Elle fut parodiée par Favart, pour les Italiens, sous le titre de *La Fille mal gardée* ou *le Pédant amoureux*.

3^e reprise (2 juin 1735). Nouveaux acteurs : les D^{lles} Petitpas, Fénelon, Péliissier, Bourbonnais ; les S^{rs} Chassé, Person, Jelyotte, Cuvillier ; chefs de ballet : les S^{rs} Dupré et Dumoulin, et M^{lle} Sallé dans *la Provençale*.

4^e reprise (29 juin 1745). Acteurs principaux : les D^{lles} Fel, Bourbonnais, Romainville, Chevalier et Metz ; les S^{rs} Chassé, Person, Jelyotte, Le Page, Cuvillier, Poirier ; ballet : M^{lle} Camargo dans *la Veuve Coquette* et *la Provençale*.

En 1752, les *Festes de Thalie* furent représentées intégralement au château de Bellevue, devant le roi, et jouées par M^{me} de Pompadour d'importants personnages de la cour : prince de Turenne, marquis de La Salle, comtesse de Choiseul, etc.

La musique de Mouret est essentiellement mélodique et rythmique, musique de danse vive et gaie, ce qui n'exclut pas le sens expressif et dramatique. De nombreux récitatifs et airs des opéras de ce compositeur sont écrits dans un style que pourrait lui envier son illustre successeur, l'auteur de *Castor et Pollux*.

Renée VIOLLIER.

*
* *

M^{lle} Viollier, qui prépare une réduction pour piano et chant de toute cette partition, a fait entendre, à la suite de sa communication, une sélection des airs vocaux ou instrumentaux les plus caractéristiques, exécutés par : M^{mes} Simone Blin (soprano), Hélène Wuilleumier et Arthe Robert (violons) ; MM. Jean van den Broek (basse), E. Maconno, J. Schricke (violoncelle), F. Marseau (flûte), M. Morel (hauts-bois), R. Gerlin (clavecin). — Signalons en terminant un fait assez singulier : les *Festes de Thalie* ne semblent pas avoir été données en province ; même à Lyon, où la musique de Mouret était goûtée, M. L. Vallas ne rappelle que la *Provençale*, jouée quatre fois, du 13 au 20 janvier 1750, dans l'*Europe Galante* de Campora (*Siècle mus. Lyon*, p. 247).

*
* *

LE THÉÂTRE A SAINT-OMER

M. de Pas, secrétaire général de la Société des Antiquaires de la Morinie, a bien voulu nous communiquer le document suivant, trouvé par lui dans les Archives municipales de Saint-Omer, et relatif à l'érection d'un théâtre sur la place, en 1763 (Arch. mun. LXXIV 40). L'*Histoire de la Ville de Saint-Omer*, par Jean Derheims, (Saint-Omer, A. Lemaire, 1843, in-8^o) disait simplement à ce sujet : « Dans le milieu du siècle dernier, on sentit enfin à Saint-Omer l'utilité d'un théâtre spécial, malgré les déclamations du clergé contre les jeux scéniques, les membres de la commune avisèrent, en 1763, aux moyens de faire construire un théâtre communal, mais le projet n'eut pas de suite » (p. 647). Cette pièce qu'on va lire nous révèle-t-elle la cause de cet abandon ?

*
* *

« Opposition de la part du roy à l'erection d'un theatre sur la place. — De la part et à la requeste de M. Louis-Eugène-Joseph de Cocque procureur du Roy des Bailliage, Ville et Chatellenie de Saint-Omer qui fait election de domicile en son hôtel size en lad. Ville de Saint-Omer rue et paroisse de Saint-Denis, par ces presentes fait tres expresse inhibitions et deffences à N... Walleur maitre charpentier demt. en lad. Ville de continuer ou faire continuer par ses ouvriers, à peine d'emprisonnement de leurs personnes, la construction d'une espece de theatre qu'il a été assés osé de construire sur la grande place de cette Ville sans en avoir préalablement obtenu la permission de ceux qui ont le droit de l'accorder ; et surplus somme d'en faire faire la destruction dud. theatre en dedans vingt quatre pour tout delai, sinon et à faute de quoi lui déclare de la faire faire à ses frais et depens, protestant en outre de la faire condamner à cinquante livres d'amende au proffit du Roy pour lad. entreprise et contravention ; et afin que led. Sr. N... Walleur ait se conformer à tout ce que dessus et n'en prenne cause d'ignorance copie des presentes lui sera signifié par la premier officier de justice requis ; Dont acte. — Signé : Petit de Cocquel ».

*
* *

M. de Pas, en nous adressant la copie de cette pièce, y joint une intéressante remarque : « Cette opposition, dit-il, n'est pas explicite sur les motifs ; mais je suis tenté de la rapprocher d'un fait qui s'est produit vingt ans plus tard. Il y avait sur cette même place, une chapelle importante qui abritait un lieu de pèlerinage à la Vierge très populaire construite au XIII^e siècle, elle était tombée à la fin du XVIII^e siècle dans un état complet de vétusté. On hésita entre la restauration et la destruction avec transfert de la statue vénérée dans un autre local. Un courant populaire s'était manifesté en faveur de la reconstruction sur place mais cette reconstruction fut interdite par suite de l'intervention du gouverneur militaire et du ministre de la guerre qui firent déclarer l'échevinage qu'ils ordonnaient la destruction afin d'obtenir la place nette de toute construction, et permettre aux troupes de la garnison d'évoluer facilement. Ne serait-ce pas un prétexte analogue qui a motivé en 1763 la défense d'y ériger une salle de spectacle ? »

L'hypothèse de M. de Pas est fort ingénieuse et mériterait d'être vérifiée ; je confesserai pourtant qu'elle me laisse un peu sceptique, voici pourquoi.

Il n'est pas tout à fait exact de dire que cette opposition n'est pas motivée : le procureur déclare que le théâtre a été élevé sans autorisation valable ; cela suffit à constituer un délit qui motive la démolition immédiate et la condamnation du délinquant à une forte amende. D'autre part, l'opposition était venue de l'autorité militaire, il est peu probable que la Place se serait adressée au procureur du Baillage pour signifier sa protestation : n'oublions pas qu'à cette époque l'autorité civile et l'autorité militaire s'accordent comme chien et chat. Si la garnison s'est trouvée mêlée à cette histoire (ce qui n'a rien d'impossible), je croirais plus volontiers qu'à Saint-Omer, comme presque partout, les comédiens sont appelés surtout par les militaires ; que Walleur a été engagé par eux à construire sa baraque, et que le baillage est intervenu contre lui pour faire pièce à la Place, qui en prenait trop à son aise avec les règlements de police.

Il se peut qu'on ait trouvé choquant d'établir un théâtre à proximité d'une chapelle vénérée ; mais je ne m'expliquerais pas alors pourquoi le procureur aurait renoncé à cet argument de poids. Quant aux événements de 1783, je ne crois pas qu'on puisse en tirer quelque indication. Sous Louis XVI les États-Majors de place prennent à l'égard des autorités municipales un ton impérieux qu'on ne leur laissait pas prendre sous Louis XV ; tout porte à croire que le gouverneur militaire ne se serait pas permis, en 1763, la démarche, passablement brutale semble-t-il, qu'il a faite en 1783. Ensuite, quelle est alors la raison invoquée pour obtenir la démolition de la chapelle ? C'est que l'affluence des spectateurs encombrera, constamment ou presque, la place où se fait la parade ; cet argument, valable pour un édifice cultuel, ne le serait pas pour un baraquement provisoire.

Car, et ce sera ma dernière remarque, je ne crois pas que « l'espece de théâtre » élevé par un *charpentier* soit une salle permanente, rappelle qu'alors le mot « théâtre » peut désigner une simple estrade destinée à quelque spectacle en plein vent. Je me demande même si la pièce communiquée par M. de Pas explique l'abandon du projet dont parle Heims, ou si l'idée de bâtir une salle permanente ne serait pas venue aux Échevins pour éviter le retour d'incidents semblables. Si le théâtre a été édifié par Walleur à la suite d'une décision de la municipalité, comment le procureur pourrait-il prétendre que la construction a été reprise « sans en avoir préalablement obtenu la permission de ceux qui ont le droit de l'accorder », c'est-à-dire des officiers municipaux ? Il ne sont là évidemment que des doutes, et je ne les exprime que pour l'espoir de susciter de nouvelles recherches, qui peut-être les rédui-

ront à néant. Un point, en tous cas, me semble certain, dans ces incidents de 1783 : c'est le peu de ménagement que prennent les militaires quand ils se heurtent aux sentiments religieux de la population ; j'ai eu l'occasion de le signaler déjà, vers la même époque et dans la même région à propos de questions de police théâtrale : il paraît qu'on agissait « à housarde » en d'autres cas aussi. Il y a là des faits graves, et d'un intérêt majeur pour l'histoire de l'opinion à cette époque déjà troublée.

M. de Pas nous adresse également le résumé d'une communication qu'il a faite sur la vie théâtrale à Saint-Omer. Nous y reviendrons en détail, car elle apporte des renseignements nouveaux et importants

M. F

CHRONIQUE

CHANGEMENT D'ADRESSE. — Le secrétaire prie instamment ses confrères de lui adresser toute correspondance, à partir du 15 octobre prochain, à son nouveau domicile : 26, rue de Stael, Paris (XV^e).

REMERCIEMENTS. — Notre confrère, *Le Var historique et géographique*, organe de la *Société des Études locales dans l'enseignement public du Var*, nous a fait l'amitié de reproduire, et de recommander ses lecteurs, notre « Appel aux Chercheurs » concernant Draguignan. Nous sommes fort sensible à cette marque d'intérêt : c'est grâce aux groupements locaux et aux publications locales que nous pourrions grouper les informations nécessaires pour connaître au juste la vie théâtrale de notre pays. Que tous nos amis veuillent bien nous aider à établir ainsi la liaison avec les chercheurs, les érudits, les esprits curieux et cultivés de toute la France. N'oublions pas que ce fut, lors de notre fondation, le premier article de notre programme.

TRAVAUX DE NOS ADHÉRENTS. — M. R. Desarthis a publié en janvier 1935, dans la revue *Franche-Comté et Monts Jura*, un article sur *Les Marionnettes françaises et le mystère de la Nativité*. On y trouve d'utiles précisions sur quelques dispositifs techniques et un extrait fort important d'une lettre d'Édouard David, le poète des « Cabotans amiénois ». Nous croyons savoir que notre confrère prépare une brochure plus développée sur la même question.

Puisque nous venons de prononcer le nom d'Édouard David, signalons et de suite que, grâce à notre dévoué confrère M. Henri Chenu, nos livres viennent de s'enrichir d'une curieuse plaquette en dialecte ardennais : *El' Jeunesse ed' Tchot Doère* (Amiens, Brandicourt-Boivin, 1935, 13 p. in-8° ; fr. 1,75). Ce sont de fort amusants souvenirs contés avec beaucoup de verve par M. Victor Marcout, ami d'enfance du marionnettiste.



M. Ernest Lebègue vient de consacrer un volume de 250 pages (plus abondants et utiles appendices) à la longue existence, fort mouvementée, de Jean-François Boursault, lequel mourut nonagénaire en 1842, après avoir pendant près de vingt ans couru les provinces comme comédien, sous le nom de Malherbe, puis dirigé à Paris le théâtre Molière, siégé à la Convention, rempli plusieurs missions dans l'Ouest et en Provence, puis à ferme sous la Restauration les gadoues et les maisons de jeu ; de succès en revers, d'intrigues en spéculations, il amassa une rondelette fortune dont il usa poétiquement : il collectionnait sur ses vieux jours des plantes rares, et les serres de son hôtel, rue Blanche, étaient, en 1827, une des curiosités de Paris.

Cinq chapitres sur seize, un tiers environ de l'ouvrage, sont consacrés à Boursault-Malherbe comédien ou directeur ; c'est dire que ce travail s'adresse au plus haut point l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle. C'est la première fois, sauf erreur, que la vie d'un comédien de province est reconstituée avec autant de précision, de minutieuse diligence ; il est vrai que le bonhomme n'était point avare de confidences autobiographiques, mais elles manquaient trop souvent de précision et d'exactitude. Une longue et rigoureuse enquête, conduite à travers nos archives départementales et jusqu'en Italie, par un historien rompu aux bonnes méthodes, a permis à M. L. d'éliminer les racontars et de combler des lacunes... intentionnelles. Chemin faisant l'heureux chercheur a retrouvé la trace d'un nombre considérable d'autres acteurs qui furent les camarades ou les « pensionnaires » de Boursault-Malherbe. En retraçant la curieuse physionomie de ce conventionnel (dont le rôle ne fut point négligeable), notre confrère a travaillé, avec un rare bonheur, à dissiper notre ignorance touchant le monde comique à la veille de la Révolution.

CONFÉRENCES. — Le 23 mars, aux « Causeries du Samedi » s'organisent à Amiens les Rosati Picards, nos confrères, MM. Édouard Champion et Henri Chenu ont parlé, le premier de Jehan Rictus, le

second des Coquelin, tous enfants de Boulogne-sur-Mer. Bien que Rictus n'ait rien écrit pour le théâtre, ses *Soliloques du Pauvre* ne sont-ils pas des sortes de mimes douloureux, et la pitoyable existence de leur auteur n'est-elle pas liée à l'histoire du Cabaret, si proche du théâtre par certains côtés ? Quand aux Coquelin ils incarnèrent, pourrait-on presque dire, le théâtre aux yeux de toute une génération. Suivant une habitude, vraiment heureuse, des Rosati d'Amiens, les deux conférences étaient accompagnées d'une exposition documentaire pour laquelle nos deux confrères, tous deux fervents collectionneurs devant l'Éternel, avaient bien voulu prêter leurs richesses.

■
* *

Le 3 avril, au Musée Carnavalet, notre confrère, M. Louis Jovet, a parlé d'Henri Becque, et interprété un fragment de *La Parisienne*, avec le concours de M^{me} Berthe Bovy, de M. Dessonnes, de la Comédie Française, et de M^{lle} Simone Renant.

« C'est, dit M. Jovet, une œuvre triste et une triste vie que celle de Becque ; on ne peut ouvrir l'une au hasard sans tomber sur quelque phrase amère, on ne peut retrouver dans l'autre une seule anecdote aimable. Une malchance, une malédiction implacable semble l'avoir poursuivi même après sa mort. Aussi bien manque-t-il réellement quelque chose à son art : « Il n'a pas la grâce », disait Péguy ; il a surtout tort de composer *en oubliant le public* ; il souffre de trop de science, de trop de vérité photographique ; puis il fut le contemporain d'une époque médiocre, celle qui prit Ohnet pour un écrivain et le Trocadéro pour un monument. Cela explique en partie son amertume, ce « goût de cendre » que ses pièces nous laissent ; lui-même n'aimait aucun de ses personnages.

Et pourtant cette œuvre sombre a toute la grandeur austère et simple des classiques : à peu près pas de mise en scène, d'accessoires, rien que l'élément psychologique ; pas de « mots » exposés à vieillir. La grandeur de ce disgracié, c'est la probité de son métier dramatique ».

■
* *

Le 6 avril, grâce à l'accueil bienveillant de M. Fouché, directeur de l'Institut de Phonétique expérimentale de l'Université de Paris, notre Société a pu faire entendre à ses adhérents et à leurs invités les disques où est conservé le souvenir de quelques voix d'acteurs célèbres, de

ques-uns sont déjà disparus. Cette réunion intime, que M. Char-
recteur de l'Université de Paris, avait bien voulu honorer de
résence, fut présidée par M. le Doyen F. Brunot, qui présenta
enregistrements, en sa double qualité de président de la Société et
fondateur des Archives de la Parole. Ce fut, pour les oreilles atten-
tives, une révélation que cette audition de voix célèbres, dépouillées des
ornements du costume, du geste et de la mise en scène ; il apparut aux
auditeurs que de tous qu'une révision des valeurs, un reclassement des réputations
historiques s'opéreraient sans doute, grâce à ses précieux documents pho-
tographiques dont notre savant maître nous retraça l'histoire. Nous
sommes heureux de constater, sans fausse modestie, que cette réunion
a laissé un bon souvenir aux assistants ; une seconde tentative est à
l'œuvre pour l'automne prochain, et nous serons vivement reconnaissants
à ceux de nos amis qui voudront bien nous adresser leurs sugges-
tions à ce sujet.

CONGRÈS DES SOCIÉTÉS SAVANTES. — Notre Société a été
présentée au congrès de Lyon (23-26 avril 1935) par MM. H. Chenu,
président du Comité, et Fuchs, secrétaire. Le premier a fait une commu-
nication sur *l'installation matérielle du théâtre d'Amiens*, le second sur
le théâtre de Saint-Gérard, directeur privilégié des spectacles de Bourgogne.
Nous regrettons bien vivement que l'absence de M. Auguste Quesnot,
de Dieppe, et un ordre du jour quelque peu changé n'aient pas permis
l'acte d'une intéressante communication : « *Gens de Dieppe et comé-
dies sous Louis XV* ». M. Quesnot, qui nous avait fait l'amitié de nous
communiquer ses notes, a découvert dans les archives municipales des
communications du plus haut intérêt sur lesquelles nous nous proposons de
nous occuper très prochainement.

Le mercredi 24, dans l'après-midi, les congressistes visitèrent, par un
temps épouvantable, hélas, les fouilles du théâtre de Fourvières, dont
le théâtre et un important secteur de gradins sont à l'heure actuelle dégagés ;
on travaille également, avec une patience et une ingéniosité admi-
rables, à reconstituer le pavement de marbre de l'*orchestra*. Nous espé-
rions aussi pouvoir parler plus longuement de ce curieux monument,
qui a été l'objet de longues controverses.

Le soir, représentation de Guignol, avec une délicate et savante
mise en scène d'un éminent folk-loriste lyonnais, Mgr Lavarenne.

Guignol, dit-il, c'est l'éternelle marionnette qu'on trouve même
chez les peuples qui n'ont pas eu de théâtre ; il correspond au besoin
de prouver l'homme de se chercher lui-même, même dans une poupée.

Il y eut des marionnettes en Grèce, à Rome, et les marionnettes lyonnaises sont filles du napolitain Pulcinella.

« Mais, parmi les nombreux théâtres de poupées, à gaine ou à fils, qui existaient à Lyon au milieu du XVIII^e siècle, il s'en trouva un que dirigeait un illettré de génie, Laurent Mourguet ; c'est à lui qu'on doit la création du type spécifiquement lyonnais de Guignol.

« C'était un canut, né, selon certains, en 1768 ; mais une tradition de famille constante le fait naître bien plus tôt, en 1744. En 1788 ou 1793 il épousa Jeanne Esterle, fille d'un vigneron de Sainte-Foy. Tous deux connaissaient le répertoire du temps, et ils en pillaient sans gêne les canevas, comme Régnard et comme Molière. Mais, dans leurs jeux improvisés, ils mirent l'esprit et les mœurs du peuple lyonnais. L'original de Gnafron fut un ami de la maison, le père Thomas, qui avait plus de verve que de sobriété, et dont les « scènes dans la salle » mettaient les spectateurs en joie. Quant à Guignol, il fut créé à la ressemblance de Laurent Mourguet lui-même, mais à l'image aussi du canut en général : insouciant, narquois, ami de la bonne chère, avec des colères soudaines mais sans durée.

« Le répertoire de Mourguet ne fut rédigé que longtemps après sa mort d'après la tradition conservée par ses enfants. Cette rédaction fut faite d'abord pour soulager les opérateurs qui n'avaient pas tous le talent d'improvisateur de l'ancêtre ; ensuite et surtout pour permettre à la censure de surveiller le théâtre de Guignol d'aussi près que les autres. Le premier recueil des pièces de Mourguet et de ses successeurs immédiats, — c'est le recueil d'Onofrio — parut en 1865.

« Pierre Rousset imagina de faire parler Guignol en vers comme un héros d'opéra ; ce fut l'origine des parodies. Au début, elles furent écrites comme les autres pièces, en vieux parler lyonnais, tel qu'il s'était conservé parmi les canuts de la Croix Rousse. Certains voudraient aujourd'hui abandonner cette langue savoureuse, et ce serait probablement dommage. »

La représentation comprenait une pièce du type classique : *Gnafron Médecin*, couronnée dans un concours de marionnettes en 1914 ; et une amusante parodie de *Rose-Marie*, avec de charmants décors, d'une lumineuse et poétique fantaisie. Tous nos remerciements, pour cette charmante soirée, à la Société des Amis de Guignol et à M. Nichthaus, descendant actuel de Mourguet et directeur du théâtre du Quai Saint-Antoine.

CORRESPONDANCE

(A propos de l'Architecture théâtrale Russe)

Notre article sur l'architecture théâtrale en U. R. S. S. paru dans le précédent numéro, nous a mérité deux longues et intéressantes lettres de MM. B. et P., architectes du gouvernement. Nous ne pouvons pas les reproduire intégralement ici, faute de place d'abord, et ensuite parce qu'elles expriment un certain nombre d'idées qui leur sont communes, et qu'il serait inutile de répéter. Nos aimables correspondants nous en voudrons donc pas de résumer, aussi fidèlement que possible, leur pensée à tous deux.

Ils se défendent tout d'abord de prétendre juger les projets présentés après une publication nécessairement fragmentaire et des reproductions à une échelle réduite. Mais ils se plaignent aussi de la graphie spéciale des auteurs, qui crée de grosses difficultés de lecture ; la multiplicité des lignes forme un réseau inextricable, qui, nous déclare-t-on, ressemble plus à de l'impressionisme qu'à un plan d'architecte.

Pure question de métier, dira-t-on peut-être, et qui ne regarde pas les historiens. Voire ! Si des professionnels déclarent qu'ils ont du mal à comprendre, que diront les profanes ? Or, quoi qu'on fasse, il arrivera un jour où ces plans n'auront plus d'intérêt que pour les historiens : il est bien souhaitable qu'ils trouvent, au lieu de documents lisibles, des schémas hermétiques logoglyphes ? Il est tout de même encore, dans le monde, quelques gens curieux, sensés, point snobs, qui aiment à comprendre et à voir clair ; ils demandent, et ils croient mériter, la bienveillance, la complaisance même, si l'on veut, des techniciens.

Cette réserve faite au sujet de la présentation des plans, MM. B. et P. font l'un et l'autre une remarque — et une critique — d'ensemble sur laquelle on pourrait appeler l'absence d'individualité des bâtiments conçus. D'abord on ne trouve plus dans l'édifice comme un reflet du sol qui le porte ; cela tient, pour une bonne part, à l'emploi du béton armé : le ciment ou le granit donne aux églises bretonnes une physionomie particulière ; le grès rouge des Vosges en donne une autre, fort différente, celle de la cathédrale de Strasbourg. Mais si l'on bâtit avec des matériaux universellement répandus, les types vont tendre à s'uniformiser, le caractère local disparaîtra : « On trouve partout, nous dit M. B., du sable,

du ciment, du gravier et du fer rond » ; aussi l'architecture du béton armée peut-elle être « qualifiée d'internationale ».

C'est là peut-être une conséquence des progrès techniques, et comme leur rançon. Mais voici plus grave : c'est l'absence d'individualité spécifique, pour ainsi dire, des édifices. « Jusqu'à présent, en France, dit encore M. B., en voyant la façade d'un monument, le moins initié pouvait dire, avant même d'y être entré : « Cela est une gare, une mairie, un théâtre » ; et M. P., exprimant le même sentiment sous une forme plus humoristique, il dit lui-même : « plus rosse », résume ainsi son impression : « Dans un atelier, un camarade, vous voyant étudier de tels projets, vous aurait dit : « C'est pas mal ton usine... d'abord qu'est-ce que c'est ? ». Voilà qui mérite attention.

Entendons-nous bien : notre bulletin fait œuvre d'information et non de critique ; nous notons simplement, parce que cela sera utile quelque jour à l'histoire de notre temps, la réaction de deux hommes informés, nullement rétrogrades, tout disposés à rendre par ailleurs pleine justice aux efforts de leurs confrères Russes. Toutes les questions pratiques d'acoustique, visibilité, occupation et évacuation de la salle, luminaire, machinerie, organisation des services, ont été étudiées avec grand soin et les projets couronnés ont proposé des solutions heureuses. Seulement objecte M. B., c'est là plus du travail d'ingénieur que du travail d'architecte, c'est-à-dire d'artiste. Et M. P. se plaint qu'on s'en est tenu, pour l'extérieur aux « solutions trop faciles » : « Les façades, sans exception ne produisent pas une impression agréable à l'œil ; pas de caractère architectural : de grands ensembles tristes, froids, secs, tombant tantôt dans l'excès des murs, tantôt dans l'excès des vitrages. » Technique fort supérieure à l'esthétique, voilà qui résumerait, semble-t-il assez exactement l'impression de nos deux correspondants, d'après les documents que l'album de la librairie Morancé leur mettait sous les yeux.



Nous n'avons pas à prendre parti dans ce débat, qui sort de notre compétence ; nous devons nous borner à souligner son importance. Tout au plus nous permettrons d'observer à MM. B. et P. que bien des profanes, pour des raisons d'un autre ordre, seraient portés à plus d'indulgence. Si les façades sont nues, l'intérieur des salles ne paraît pas l'être moins ; qu'est-ce à dire, sinon que nous sommes en face d'une conception du théâtre telle que le spectacle est tout, et l'assemblée rien ? que le spectateur est là pour voir et pour vibrer, non pour papoter et pour

vu ? Nos théâtres sont encore, et beaucoup trop, des écrins pour bijoux du grand-monde et du demi-monde ; peut-être n'est-il pas mauvais à toutes sortes de point de vue, qu'on en revienne à la simplicité de l'hémicycle antique, et à donner plus de valeur à la scène qu'à la salle.

Mais l'extérieur ? direz-vous. — Méfiez-vous que votre plaisanterie sur l'usine-théâtre pourrait bien être plus près de la vérité qu'elle ne paraît l'être. Vous croyez que les auteurs de ces murs nus et de ces immenses verrières « font abstraction de toute sentimentalité » ? Qui vous dit que, pour eux, la maison de leur labeur ce n'est pas quelque chose de *beau*, et qu'il ne soit pas *beau* pour un autre édifice de rappeler une usine, cent fois plus beau que de rappeler les monuments du tsarisme russe ?

Architecture trop facile de boîte à savon ? C'est bientôt dit ; mais le procédé de construction employé — et qui a d'incontestables avantages pratiques — permet-il une décoration vraiment artistique ? Certaines affligeantes bâtisses de nos grands boulevards ne le démontrent que trop, et M. B. n'y croit guère : « Si on veut faire riche, on a recours aux revêtements en marbre par plaques, en fibro-ciment imitant le bois, on cherche l'illusion par le mensonge ». N'y a-t-il pas dès lors plus de probité artistique à renoncer, provisoirement, à faire autre chose d'un bâtiment utilitaire, où du moins l'art dramatique sera bien servi ? L'intérêt historique de ce concours de Karkhov et des documents publiés par la librairie Morancé, ne serait-il pas de nous montrer un monument fort curieux où l'architecture théâtrale peut disposer d'une technique perfectionnée et féconde, mais qui n'a pas encore trouvé son esthétique ? Situation exactement inverse de celle que nous trouvons au XVIII^e siècle, de Soufflot à Gabriel et à Louis, époque où de grands artistes n'arrivent à construire que des théâtres médiocres, parce qu'ils ne disposaient que de moyens techniques insuffisants, et ne pas dire, parfois, enfantins.

APPEL AUX CHERCHEURS

(Suite)

N. D. L. R. — Nous rappelons que cette rubrique réunit les vestiges de vie théâtrale que nous avons pu recueillir, dans des localités où cette vie théâtrale n'a jamais été étudiée. Notre but est de fournir des repères qui serviraient de point de départ pour des recherches nouvelles. Nous serons toujours reconnaissants aux sociétés, revues, journaux, publications locales de tout genre qui voudront bien signaler ce qui dans notre bulletin concernera leur ville.

♦ ♦

ÉPINAL. — Le 28 avril 1788, Dufresny et Floricourt, directeurs associés, demandent à la municipalité de Colmar de leur rendre le privilège du théâtre ; leur lettre est datée d'Épinal. (Arch. mun. Colmar Théâtre.)

ÉVREUX. — Le 22 janvier 1783, Dalincourt, « régisseur de la Comédie d'Évreux en Normandie », propose au magistrat de Saint-Quentin « une bonne troupe en tous genres ». (Lecoq, *Histoire du théâtre de Saint-Quentin*, p. 65.)

FONTENAY-LE-COMTE. — Le 26 juin 1756, la troupe d'Élo Saucerote est maltraitée par les gentilshommes du ban de Poitou, venu au théâtre au sortir d'un banquet. Le chef de la troupe et deux comédiens furent blessés ; le matériel et les costumes pillés par les laquais ; la troupe reçut l'ordre de quitter la ville avant le lever du soleil. (H. Clouzet *Mém. de la Soc. des Antiquaires de l'Ouest*, 1900, p. 319.)

GRAY. — Le Kain passe une partie du mois de septembre 1751 « au camp de Monsieur le Duc de Randan à Gray en Franche-Comté » (J.-J. Olivier, *Henri-Louis Le Kain*, p. 204.)

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

é. N° 5-6

JUILLET-AOUT 1935

MADemoiselle CLAIRON A FERNEY

(Quelques documents inédits)

le 15 avril 1765, à la suite de la bagarre occasionnée par
meuse affaire Dubois, M^{lle} Clairon avait été conduite
Fort l'Évêque ; sa santé était déjà chancelante ; la déten-
aggrava son état. On dut lui permettre de rentrer chez
et quelque six semaines plus tard le Maréchal de
helieu lui accorda un congé jusqu'à Pâques, afin qu'elle
le temps d'aller à Genève et « d'y faire raccommoder ce
lle avait de malade » (*Mém. Secr.*, 15 juin 1765).
appelons rapidement ce qu'on connaît déjà de sa visite
erney. Dans *La vie intime de Voltaire...* (Paris, 1885,
p), Perey et Maugras lui consacrent quelques pages
à 386), où ils utilisent la correspondance de Voltaire
é récit fait par Florian dans ses Mémoires d'une fête
née à Ferney en l'honneur de Clairon ; mais Florian
dix ans à cette époque, et, quoiqu'il se souvienne avec
coup de netteté de ce qui l'avait touché personnelle-
t, il nous renseigne peu sur le reste, et sur ce qui nous
resserait surtout. Le même ouvrage reproduit encore,

au même endroit, une lettre de François Tronchin à comte d'Albaret (23 août 1765) qui décrit l'enthousiasme de Voltaire au sujet des représentations données par Clairon. Depuis on n'a guère ajouté que quelques détails à ce récit. G. Maugras, dans *Les Comédiens hors la loi* (p. 313 et 320) a publié une lettre de Clairon à Lekain, écrite de Ferney le 14 août 1765, relative à la campagne pour la réhabilitation des acteurs ; une lettre, publiée dans le *Théodore Tronchin* d'Henri Tronchin (Paris, 1906, in-8°, p. 188 à 192), nous apprend que le célèbre médecin genevois menaçait l'actrice d'un œdème ou d'une hydropisie à bref délai si elle ne renonçait pas au théâtre ; une autre lettre, dans le même ouvrage, adressée à François Tronchin par le comte d'Harcourt, raconte que Clairon doit venir à Genève avec un Russe de ses amis, et que M^{me} Denis ne veut pas recevoir le Russe.

Signalons, pour compléter la liste des documents connus, deux lettres adressées à Garrick, l'une par Monnet (14 août 1765), l'autre par Cailhava d'Estandoux (28 août), publiées toutes deux par Desnoireterres (*Voltaire et sa société française*, Paris, 1867 sq, t. VI, p. 292 et 296). Une autre lettre écrite à Garrick, le 18 août, par l'Anglais Samuel Sharp, n'a pas été utilisée par les historiens ; nous en donnons plus loin un résumé.

Il y a dans cette documentation des lacunes importantes. On peut les combler en partie grâce aux lettres de Jean Louis Dupan, dit Dupan le jeune, conseiller déchargé, né en 1698, entré au Conseil des Deux Cents de la ville de Genève en 1738 et au Petit Conseil en 1739. Sa correspondance avec le Banneret et M^{me} Freudenreich, de Berne, conservée à la Bibliothèque publique de Genève (Mss. 44) elle commence en 1742 et se poursuit jusqu'à la mort de Dupan, en 1774. Elle est remplie d'anecdotes, de renseignements

ments, de commérages : « Lorsque j'entends dire quelque chose qui me paroît valoir la peine d'être raconté, dit-il, le 11 février 1758, je pense d'abord aux amis de Ferney, voilà qui sera bon pour eux, il faut s'en souvenir ; mais quand je veux prendre la plume, ma mémoire de Ferney ne me fournit plus rien ». C'est trop de modestie : en fait il savait tout, se souvenait de tout ; sans être une grande intelligence, il avait un tour d'esprit assez fin, admirablement adapté au rôle de chroniqueur qu'il s'était choisi.

Les lettres apportent notamment des précisions intéressantes sur les représentations données par Clairon sur le théâtre de Ferney. On sait, depuis les travaux de M. J.-J. Olivier (*Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre*, Paris, 1899, in-8°), que Voltaire attachait une grande importance à ce que l'interprétation de l'artiste traduisît exactement la conception du poète. Après la première représentation d'*Oreste*, au mois de janvier 1750, il était irrité de la manière dont Clairon jouait le rôle d'Electre, avec quelques petites corrections, espérait la perfection. Mais ce rôle, qu'il lui faisait déclamer avec une lamentation continue et monotone, Clairon l'avait transformé et lui avait donné une nouvelle beauté, en le débitant plus naturellement. Ce ne fut qu'en 1765, à Ferney, pendant la tournée de l'actrice, que Voltaire eut l'occasion de juger lui-même de ces modifications. Que sa joie en fût grande, nous le savions déjà par Marmontel : baigné de larmes et transporté d'admiration, il s'écria : « Ce n'est pas moi qui a fait cela, c'est elle ; elle a créé son rôle. » (Olivier, *o. c.*, p. 11). Dupan, écrivant deux jours après la représentation d'*Oreste*, qui eut lieu le 16 août 1765, nous décrit cet enthousiasme, et celui des quarante-cinq dames et des quarante ou soixante hommes, qu'on avait réussi, on ne

sait comment, à entasser dans le petit théâtre de Ferney où il n'y avait place (c'est Dupan lui-même qui le disait quinze jours auparavant) que pour vingt-cinq spectateurs.

John Stephenson SPINK.

« [Morillon, près de Genève], le 8 juillet 1765.

« ... Il y a peut-être demain comédie à Fernex, on y attend à la fin du mois M^{lle} Clairon. Voltaire avoit détruit son théâtre, il vient de le faire raccommoder, mais il n'y a place que pour vingt-cinq spectateurs... »

« Du 2 août.

« Nos représentans ont beau prendre parti contre la comédie, elle est toujours très fréquentée (1). Les comédiens ont retiré un jour mille livres de France, ils sont bien contents. Je n'y ai pas encore été. Il n'y a qu'une bonne actrice, les acteurs sont mauvais, mais c'est la comédie et l'on y va... »

« Du 3 août.

« Pendant que du Commun est avec M^{lle} Clairon, Tournay, chez M. Cramer (2), je viens vous en parler par malice pour vous donner du regret de n'être pas venue ce jour-là à Morillon, car, Madame, vous auriez eu cette occasion unique de la voir et de l'entendre. Elle jouera deux pièces

(1) Le parti bourgeois des Représentants, admirateurs de Rousseau, adoptait son attitude à l'égard du théâtre ; Dupan appartenait au parti patricien des Négatifs, engoués de Voltaire et de la comédie. Le 13 novembre 1750, il écrivait au sujet de la *Lettre sur les spectacles* : « Son dernier ouvrage, fait pour ses concitoyens contre M. d'Alembert et contre une comédie permanente à Genève, est rempli de radotages ».

(2) Gabriel Cramer, l'éditeur de Voltaire, né en 1723, membre du Conseil des Deux-Cents en 1750, mort en 1793.

Fernex où elle demeure, *Oreste* et *Tancrède*, après quoi elle va joindre son ami M. de Valbelle à Marseille où le roi l'a envoyé commander. Elle est accompagnée d'un valet qui ne peut la quitter. Elle a su se faire d'excellens succès ; ce soir elle va voir le Docteur et porter une lettre de recommandation à Mad^e Tronchin-Boissier (1). On fait beaucoup d'attention à cette fille à cause de la célébrité de ses succès, qu'on ne feroit pour quatre Duchesses, et l'on oublie ce qu'elle a été dans sa jeunesse. Je la vis passer dans le carrosse de Fernex avec Mad^e de Fleurian (2). Elle n'est ni belle, ni jeune, ni de grande taille, mais on dit que sur le théâtre elle est, ou paroît être, tout ce qu'elle doit représenter...

M. Du Commun a été très content aussi de M^{lle} Clairon ; elle viendra passer quelques jours à Tournai, ainsi nous la verrons bien à Morillon, elle est bonne, complaisante, amusante, et très décente, car ce n'est plus M^{lle} Fretillon. Elle ne veut pas remonter sur le théâtre de Paris, à moins que les comédiens ne soient sur le même pied que les autres Citoyens chrétiens. Elle fit pleurer Voltaire avant d'aller en déclamant quelques scènes de l'*Orphelin*...

« Du dimanche 18 août.

Ah ! Madame : Qui n'a pas entendu Clairon sur le théâtre n'a pas une idée de la Tragédie. Mercredi nous eûmes *Tancrède*. Je ne puis mieux vous représenter l'effet qu'elle produisit sur les spectateurs qu'en vous disant qu'après la représentation nous restâmes tous pendant un quart d'heure sans parler, sans bouger, sans penser à sortir, chacun étant concentré en lui-même. On avoit peine à respirer, nos Dames

(1) Femme de Jean-Robert Tronchin, procureur général de Genève.

(2) Nièce de Voltaire, sœur de M^{me} Denis.

en revinrent malades. Comme elle récite ! On est étonné de l'énergie qu'elle donne à quelques mots. Par ex. *Eh bien mon Père ?* ou en parlant de Tancrède, *il devoit me connaître* (1). Ses gestes, et l'air de son visage en disent encore plus que ses paroles. Comme elle lut la lettre de Tancrède. Comme elle s'évanouit ! Comme elle se laisse tomber. On a la peau de poule quand on y pense.

« Eh bien ! ce fut foible au prix d'*Oreste*. Elle joua Electre, Mad^e Denis Clitemnestre et Mad^e de Fleurian Iphigénie, Cramer, *Oreste*. Tout réussit. Mad^e Denis bien. Cramer très bien. Mais M^{lle} Clairon fut incomparable. A tous moments on entendoit des cris parmi les spectateurs. Voltaire se recrioit « Ah ! mon Dieu ! ». On étoit oppressé et puis on battoit les mains. Je voudrois seulement que vous l'eussiez entendu[e]. *Et c'est ma mère ?... L'un des deux... Eh bien ! si c'étoit vrai* (2)...

« Je suis bien fâché que vous n'ayiez pu y être. Il y avoit quarante-cinq Dames et cinquante ou soixante hommes nous en avions eu une dizaine pour notre part. M^{lle} Clairon dîne demain à Genève chez Mad^e Cramer, la mère d'*Oreste* jeudi chez M. Tronchin-Boissier. Nous soupâmes mercredi avec elle chez nos voisins Turretin, elle revient passer la semaine à Tournay, et partira dimanche prochain, si le déluge cesse...

« Je suis impatient d'aller rendre mes hommages M^{lle} Clairon. Dimanche dernier elle fut reçue à Ferney avec une fête fort agréable, un moment après son arrivée le secrétaire de Voltaire demanda l'entrée de la salle pour un berger et une bergère, qui apportèrent aux pieds d

(1) *Tancrède*, V, v, 25 ; IV, v, 51.

(2) *Oreste*, II, vi, 1 ; II, vii, 17 ; IV, viii, 38 (« Eh bien ! s'il étoit vrai ? »).

airon une corbeille de fleurs, et chantèrent en dialogues
s couplets à sa louange (1). Ensuite on ouvrit la porte des
dins et l'on tira un feu d'artifice... »

« [Même lettre, du lundi 19 août].

« Nous soupâmes hier avec elle, elle avoit diné à la cam-
gne de Labat où elle avoit rendez-vous avec le Docteur,
e a assez besoin de lui. Pardon, je ne vous en parlerai
us. »

« Du 26 août.

« Puisque mon enthousiasme vous divertit, Madame, je
s vous parler encore de Clairon. Elle ne nous a pas fait
même plaisir à table que sur le théâtre, elle ne manque
s d'esprit et de connoissances, et elle parle admirablement
tout ce qui a rapport à son art. Elle sait très bien sa langue
prononce très distinctement avec un fort bel organe, mais
e a toujours une prononciation un peu théâtrale, et une
ectation de décence qui va jusque à la dignité, et comme
e étoit environnée de gens inconnus, elle ne pouvoit pas
oir la même gaieté qu'avec ses amis.

« Mad^e Tronchin l'a fait diner à Genève avec Mil. et
iladi Stanhope (2) qui en furent très contents. Nous
mes jeudi un grand soupé chez nos voisins. Vendredi
e alla prendre congé à Fernex où Voltaire lui lut une
ître que vous trouverez cy-jointe (3). Samedi nous

1) Le berger, c'était le jeune Florian. Voir ses *Mémoires d'un jeune
agnol*, Paris, 1883, in-16, pp. 18 sqq.

2) Philip, lord Stanhope (1717-1786), mathématicien, membre de
Société royale de Londres, s'était rendu à Genève dans l'espérance
voir se rétablir dans un climat plus chaud que ce-lui de l'Angleterre,
tant extrêmement chancelante de son fils aîné, qui pourtant mourut
1763.

3) Cf. Moland, X, p. 384. L'Anglais Samuel Sharp écrit, de Ferney,
Garrick, le 18 août 1765 : il vient de dîner chez Voltaire, on a parlé

soupames à Tournai avec le Proc[ureur] ge[n]ral, entrautres Voltaire qui vint à genoux lui présenter son Épître, et elle partit hier pour Marseille avec M. Reledinqui (1).

« Ainsi je ne dirai plus *j'irai, je verrai*. M. de Valbell qu'elle va joindre, dont elle porte le portrait au bracelet, et dont elle n'est pas fâchée qu'on la croie la femme, n'a, dit-on, que 36 ans, et je crois qu'elle en a plus de 45. cependant il a toujours une grande passion pour elle, et elle ne voudroit pas être soupçonnée de lui manquer de fidélité. Mad^e Cramer (2) lui disoit l'autre jour : Si j'étois homme vous auriez un adorateur de plus. — Me méprisez-vous assez, répondit Clairon, pour espérer que je vous aimerois ?

« Je vous envoie l'Épître de Voltaire parce qu'elle est de Voltaire mais vous ne la trouverez digne ni de l'auteur ni de M^{lle} Clairon, à 73 ans on ne doit plus faire des vers. »

« Du 16 septembre 1765.

« Je voudrois bien que vous fussiez à Morillon, nous vous mènerions vendredi à Fernex voir jouer *Mérope*. Mad^e Denis veut prouver qu'elle est au-dessus de Clairon pour la déclamation. Elle en est jalouse comme les actrices le sont l'une de l'autre. On nous racontoit l'autre jour de

de Garrick, et puis de la tragédie d'*Oreste* qu'on a jouée chez Voltaire « vendredi dernier » (c'est-à-dire le 16 août). M^{lle} Clairon est partie pour aller faire des visites (chez les Cramer à Tournay, comme on peut le voir par les lettres de Dupan). Les dames ont poussé des cris en répétant les plus beaux passages de la tragédie. Voltaire a pleuré en se rappelant la façon dont Clairon avait demandé : *Où est ma mère ?* (*Oreste* II, v. 1). Il a lu le brouillon d'une épître à Clairon qu'il venait de composer le matin même. (*Private Correspondance of David Garrick*, t. I, pp. 196-197).

(1) C'est sans doute le Russe dont parle la lettre du 3 août.

(2) Il s'agit de la femme de Gabriel Cramer, née Delon, languedocienne à qui Voltaire attribuait beaucoup d'esprit (lettre du 10 février 1765) ; voir aussi la lettre de Voltaire à d'Alembert du 13 février 1758 et Galiffe, *Notices généalogiques*, t. III, pp. 147 sqq).

te Clairon, qui a toujours un air composé et théâtral, étant dans une compagnie où elle affectoit la décence, un officier petit-maître, qui l'avoit connue autrefois pour ce qu'elle étoit, se vanta qu'en se présentant à elle il lui feroit baisser le ton. Il l'approcha effectivement d'un air familier et lui dit : M^{lle} ne me reconnoissez-vous pas, etc. Clairon avec un air de dignité le regarda du haut en bas, et répondit : J'aurois trop à faire s'il falloit me ressouvenir de tous ceux que j'ai connus, et elle lui tourna le dos. L'officier n'eut rien à répliquer et l'on se moqua de lui. La plupart des gens à Paris et en Provence croient qu'elle est le même de M. de Valbelle. »

« Du 5 octobre.

Cette importante Clairon vouloit quitter le théâtre après sa prison. Le Duc d'Aumont et quelques autres l'engagèrent à modérer. Elle attendit quelque tems après quoi elle vint au D. de Richelieu pour demander un congé absolu sous prétexte d'incommodité. Le Duc prit l'ordre du Roy et répondit que S. M. lui permettoit d'aller à Genève consulter Tronchin, et de s'absenter tant que sa santé l'exigeroit, etc. etc. Elle vouloit insister. Ses amis l'en empêchèrent et le Roy pouvoit en être blessé et lui retrancher ses sessions. Elle est partie sans promettre de rentrer dans la capitale, et laissant la chose équivoque. Voici ce qu'elle a dit, c'est qu'elle seroit toujours aux ordres du Roy, et que S. M. souhaiteroit de l'entendre mais elle ne vouloit pas remonter sur le théâtre de Paris tant que les comédiens y étoient regardés comme des excommuniés. Elle doit être présente avec M. de Valbelle à la campagne chez le Duc de Savoie son grand admirateur proche Aix en Provence. Je n'ai si je vous ai dit que Mad^e Cramer Delon, chez qui elle demouroit à Tournay, après l'avoir entendu déclamer,

lui dit : Je ne suis pas surprise que vous ayez des adorateurs si j'étois homme je serois bien du nombre. Clairon, qui veut qu'on croie qu'elle est très fidelle à M. de Valbelle, répondit sur le champ : Est-ce que vous me mépriseriez assez pour penser que je puisse vous écouter ?

.....

« M. Cramer m'a appris des nouvelles de M^{lle} Clairon dont il a eu une lettre, elle doit être en route pour Paris avec M. de Valbelle. M. Cramer ne croit pas qu'elle remonte sur le théâtre. Tronchin le lui a défendu pendant qu'elle est malade, elle pourra se prévaloir de cette défense. M. de Valbelle en sera bien aise et Paris s'en afflige déjà. »

POUR LE LEXIQUE DU FRANÇAIS

On a pu espérer, il y a quelques années, que les travaux préparatoires en vue de l'établissement d'un grand dictionnaire comparable au grand dictionnaire anglais de Murray pourraient commencer prochainement. Meillet et Valéry ont alors essayé, par des lettres parues dans le *Temps*, d'attirer l'attention des Français cultivés sur l'importance de cette entreprise. Malheureusement ce magnifique projet reste encore aujourd'hui un simple projet, et il le restera sans doute encore longtemps. Par conséquent nous continuons à être réduits à des répertoires qui, avec tous leurs mérites (et l'on sait que celui du *Littre* n'est pas petit), ne fournissent sur le lexique français, considéré soit dans son extension, soit dans son histoire, que des renseignements notoirement insuffisants. Mais il faut que toutes les bonnes volontés aident à suppléer momentanément et si peu que ce soit à cette cruelle absence. C'est le sens même de l'appel que nous adressons aux membres de la *Société des Historiens du Théâtre*.

Que chacun d'eux ait l'attention éveillée sur les faits de lexique s'habitue à noter tout ce qui paraît digne d'intérêt. Une chronique lexicale serait une partie de notre *Bulletin* particulièrement intéressante.

Il ne s'agit pas de relever surtout l'exceptionnel. Tout nous manque, la connaissance de l'usage des mots, la connaissance du moment où ils sont établis dans la langue. Car tout ce que nous savons à l'heure présente est fondé sur des dépouillements si restreints que tout ou presque tout est sujet à révision. Un ou deux exemples suffiront à le montrer. Soit l'adjectif *maigrelet* : l'historique du *Litttré* ne donne rien et le contenu de la partie suivante de l'article ne permet pas de se rendre compte de l'usage qui a été fait de ce mot depuis le XVII^e siècle ; le *Dictionnaire Général*, plus précis, le signale pour la première fois dans Littré, en 1611 ; or Ronsard l'a déjà employé dans une *Folastrie* (1553).

Ce que disent les répertoires et d'autres nous laisse dans une complète obscurité sur la date où *apte* a été introduit en français ; pas un exemple au XVI^e siècle dans le *Litttré* ; rien nulle part ailleurs. Or le mot se trouve à la fois dans le prologue d'*Amadis des Gaules*, dans la préface de la 2^e édition de l'*Olive* et chez Ronsard.

Parmi les sources, le théâtre est certainement une des plus riches. Est-ce pas l'usage qu'il fait d'un mot qui est la meilleure preuve que ce mot est devenu usuel ? Que l'on songe à l'importance de l'œuvre de Molière pour la connaissance du français du XVII^e siècle et aussi de notre français.

N'est-il pas curieux que les jurons *corbleu*, *morbleu*, *parbleu*, *têtebleu*, *trebleu*, soient tous pour la première fois chez Molière ? La découverte de M^{lle} Droz (Cf. *Bulletin*, 1935, p. 49 sq.) est aussi importante pour l'histoire du français que pour celle du théâtre. Or si notre théâtre, des siècles passés jusqu'au XVIII^e, a été quelque peu étudié au point de vue lexical, l'énorme production des XIX^e et XX^e siècles reste une terre à peu près vierge.

Je n'ai pas parlé de l'argot du théâtre qui a son intérêt comme tout argot et qui peut fournir à la langue générale : voyez par exemple l'acceptation de *four* = insuccès d'une pièce, relevée récemment à la fin du XIX^e siècle, par M. Mélése, dans les comptes de La Grange. Mais l'argot, tout de même, est une fioriture : bien plus important est ce que nous apprend le théâtre sur l'histoire du français. Et je n'ai parlé que du lexique : qu'on n'oublie pas ce qu'on peut y apprendre sur la syntaxe.

Oscar BLOCH.

M. D. L. R. — Nous nous associons bien volontiers au vœu de notre confrère ; la Société serait heureuse de faire œuvre utile dans ce

domaine aussi. Le secrétaire recevrait dès maintenant avec reconnaissance les propositions, remarques, suggestions de toutes sortes qui pourrait provoquer l'article ci-dessus.

LE THÉÂTRE DE DIEPPE AU XVIII^e SIÈCLE

La *Vigie de Dieppe*, dans son numéro du 28 mai dernier, a publié un important article de M. Auguste Quesnot, membre de la Société des Études locales dans l'enseignement public (section de Seine-Inférieure), sur *Les gens de Dieppe et les comédiens sous Louis XV*. Ce travail devait être présenté au dernier Congrès des Sociétés Savantes ; il est bien regrettable que l'organisation des séances, qui surchargeait l'ordre du jour de chaque matinée, ait rendu matériellement impossible la lecture de cette communication de haute valeur, dont l'auteur, absent pour raisons de santé, aurait pu être facilement remplacé.

L'article de M. Quesnot a été versé par nos soins à la collection Roudot et sera conservé dans nos archives, où nos confrères pourront en prendre communication. Mais nous nous devons d'en signaler dans notre Bulletin le très considérable intérêt.

Il ne concerne pourtant que trois troupes : celle de Charles-Claude Toupet de Klairwal, qui passe à Dieppe en 1763 ; la troupe de Petitville qui, de Dunkerque, demande, en 1764, une permission pour jouer à Dieppe, laquelle lui fut peut-être refusée ; enfin une troupe inconnue qui fit, en 1769, une demande semblable, et fut certainement éconduite, en dépit de hautes et pressantes recommandations.

M. Quesnot n'accorde pas une importance égale à chacun de ces trois événements. La démarche de Petitville est mentionnée, sans plus, d'après sa lettre originale du 3 novembre 1764 (Arch. Mun. Dieppe, BB 15. - On doit remercier particulièrement l'auteur de la précision de ses références). Mais cette simple indication est de prix, et nous l'utilisons dès aujourd'hui dans notre *Appel aux chercheurs* : l'histoire du théâtre de Dunkerque est encore à faire (et elle mériterait d'être faite) ; nos sommes encore réduits aux renseignements venus de l'extérieur ; or, nous savions déjà que des comédiens jouèrent dans cette ville en 1763 et 1764, nous ne possédions aucun indice pour 1764 : voilà, grâce à M. Quesnot, une lacune comblée.

L'affaire de la troupe repoussée en 1769 occupe environ le dernier article. Félicitons-nous de connaître maintenant le texte même des lettres échangées à ce propos entre le Gouverneur de Normandie, le duc d'Harcourt, et les Échevins. Le premier s'étonne, avec une hauteur sensiblement acrimonieuse, de ce qu'on s'est permis de refuser l'autorisation à des comédiens qu'il protège et dont la présence est, paraît-il, désirée de la noblesse et des principaux habitants de cette ville ». Toutefois il *désire* (pesons bien ici la valeur de chaque terme) que les Échevins lui « rendent compte » de leurs motifs, et, s'il *consent* à ce que les comédiens jouent, c'est à la condition qu'ils prendront « l'attache du Chevillard, à qui j'ai accordé *mon privilège* des spectacles pour la Haute-Normandie ».

On sait ce que signifie cette obligation de « prendre l'attache du Chevillard » : cet entrepreneur privilégié a le droit de percevoir une redevance, généralement lourde, sur tout spectacle donné sur son territoire ; est-il comédien lui-même ou simplement homme d'affaires ? En tous cas je n'ai retrouvé son nom dans aucune troupe de cette époque. Était-ce un gaillard de même espèce que l'avocat Petit de Boulard à Bordeaux ? On peut se le demander. Quoi qu'il en soit, voici donc une mention nouvelle d'un privilège provincial, accordé par un gouverneur, en 1769 au plus tard ; la découverte est importante, car je n'avais jusqu'ici rencontré de trace que d'un privilège de Basse-Normandie, que je croyais créé en 1779, en faveur de la Montansier. Après les documents révélés par notre confrère M. Isnard (Voir notre préc. *Bull.*, p. 44), le texte publié par M. Quesnot apporte à son tour des indices précieux touchant une question encore si obscure de l'origine du privilège provincial. Notons seulement deux choses au passage : la première, que ces nouveaux faits ne détruisent pas la primauté du privilège de Guyenne, qui paraît toujours avoir servi de modèle aux autres (Voir *Vie théâtrale en province*, p. 134 sq.) ; en second lieu, que d'Harcourt, malgré son aigreur, ne tend pas imposer sa volonté au corps municipal, comme le feront plus tard un Robecq, un Talleyrand-Périgord, un La Tour du Pin. (Voir *ibid.*, p. 140 sq.).

La réponse des Échevins n'est pas un texte moins important. Nous voyons que, parmi la population, éclairée, susceptible de s'intéresser aux représentations, une fraction notable continuait à s'en éloigner par répugnance religieuse ; qu'ainsi Dieppe n'était pas une ville où les troupes pussent faire de longs séjours : indication à retenir par quiconque voudra connaître la circulation comique de ce temps. M. Quesnot paraît enclin

à voir dans cette hostilité une marque de jansénisme : c'est fort possible ; mais la question mériterait d'être serrée de plus près ; je pense que le diligent historien pourrait faire, dans cette direction, d'utiles sondages.

Mais ce qui vaut d'être retenu, c'est l'argument capital invoqué par les Échevins : « On a cru... ne pas devoir donner à des misérables le spectacle affligeant pour eux d'un divertissement, tandis qu'ils souffrent de la faim et les incommodités qui naissent de la privation des choses les plus nécessaires à la vie » ; et le corps municipal rappelait, non sans légitime orgueil, qu'il avait pu, depuis 1766, maintenir l'ordre dans une population pauvre très nombreuse, en renonçant à l'appui de l'armée. Vingt ans avant la Révolution, les responsables de la difficile police du port de mer s'avisant que le plaisir des uns peut être une provocation pour les autres ! Et cela en pleine fièvre de *théâtromanie* par toute la France ! Quel signe avant-coureur, et comme il faut remercier M. Quesnot de nous faire connaître un tel document !

J'en arrive à ce qui pourrait s'appeler le « morceau de résistance » de l'article : le récit des mésaventures de la troupe Klairwal en 1763. Ces comédiens ne sont pas des inconnus : ils ont été signalés depuis longtemps en Picardie ; P. de Caieu note (*Mém. Soc. Emul. Abbeville*, 1901, p. 600) le passage à Abbeville d'une troupe, venant de Dieppe, arrivée le 15 avril 1763 et repartie pour Hesdin le 3 juillet ; tout porte à croire que c'est bien la troupe Klairwal (Voir la note à la fin de l'article) : elle était encore à Dieppe, nous apprend M. Quesnot, le 24 mars ; elle y est restée jusqu'à la veille des Rameaux, jour de la clôture obligatoire de cette année-là, le 2 avril. Le 7 juillet, une assignation ne peut atteindre une des comédiennes, et cela s'explique parfaitement : à supposer que l'assignation ait été signifiée à Abbeville, elle serait arrivée quatre jours après le départ de la troupe. On savait bien, à Abbeville, que les comédiens avaient pris le chemin d'Hesdin, mais devaient-ils séjourner dans cette petite localité ? Il aurait fallu poursuivre jusqu'à Saint-Omer pour les rattraper.

Pour remercier M. Quesnot de nous faire connaître le nom du chef de troupe et ceux de quelques membres, nous pouvons apporter la confirmation de l'hypothèse par laquelle il termine, et adoucir un peu les regrets qui la précèdent. Il est regrettable en effet qu'on ne connaisse rien du répertoire de la troupe de 1763, qu'« une comédie larmoyante de Gresset et une piécette aujourd'hui oubliée » ; pour ma part, je n'ose pas, je l'avoue, « induire de ces faibles données qu'une tenue littéraire indiscutable plaisait à la société dieppoise ». Mais nous connaissons

heur le répertoire de la troupe Klairwal en 1764, lors de son deuxième passage à Abbeville (P. de Caieu, *o. c.*, p. 602). Sans doute, il a pu, il a dû se renouveler partiellement depuis l'année précédente, mais toujours dans le même esprit. Nous ne pouvons pas dire avec certitude ce qu'on a joué devant les Dieppois en 1763, mais nous pouvons apprécier, sans trop de risque, la « tenue littéraire » des représentations ; et l'opinion de M. Quesnot nous paraît entièrement fondée.

Le répertoire d'Abbeville, 1764, comprend une cinquantaine de pièces, dont vingt et un opéras-comiques, généralement donnés comme telle pièce ; quatre tragédies, toutes de Voltaire ; dix-neuf comédies (quatre de Molière et cinq de Regnard) ; quatre comédies larmoyantes de Gresset ou de La Chaussée. Dans cette liste figurent en effet *Sidney*, *Thérôme* et *Fanchonnette*, les deux seules pièces dont on ait gardé le souvenir à Dieppe, ce qui nous confirme que la troupe d'Abbeville 1763 et 1764 et celle de Dieppe 1763 ne font qu'un.

Mais le passage de la troupe Klairwal à Dieppe est encore intéressant sous un autre titre : il fut l'occasion d'incidents assez violents et très scandaleux. Le Mardi Gras, un spectateur, ivre, cause du scandale, tire l'épée à la main, blesse un soldat, et finit par être conduit à la prison (militaire) du château. Le procureur du roi saisit les juges de police pour plainte et une instruction est ouverte contre ce particulier nommé Robert, fils du directeur des aides. Là-dessus le duc d'Harcourt, lieutenant général de Normandie, intervient, fait relâcher le prisonnier, affirmant que sa détention est une punition suffisante, demandant des explications sur une procédure qui n'est point de la compétence des juges militaires, la police du spectacle regardant directement le major de la troupe.

La municipalité ne s'émeut guère ; elle était, paraît-il, « édifiée sur les empiétements systématiques de l'autorité militaire » ; on se borne à porter au courant du conflit le Parlement de Rouen, qui ne répond pas, on poursuit l'enquête ; le 20 juillet, Robert et un de ses amis sont condamnés à 50 livres d'amende. M. Quesnot n'indique pas, et n'a sans doute pas vu, qu'on ait fait appel de cette sentence. Il rendrait, je crois, un signalé service en nous faisant connaître, au moins par d'abondants extraits, le texte des témoignages : nous aurions là un « document vécu » sur les relations des acteurs et du public, et sur la mentalité des spectateurs, souvent plus grossiers que ces comédiens qu'ils traitaient en hommes. Mais telle qu'il nous l'expose, l'affaire nous apparaît déjà comme importante et grave.

Certes les militaires ont évincé progressivement des spectacles police civile ; j'ai pu réunir de nombreuses preuves de leurs usurpations (Voir *Vie Théâtrale en Prov.*, I, chap. IX), mais je n'en avais rencontrée aucune qui remontât si haut. M. Quesnot me paraît dire que ce n'est pas la première : qu'il n'hésite pas à nous exposer en détail les faits antérieurs qu'il pourrait connaître : ils sont d'un intérêt capital. Et non seulement il s'agit ici d'une usurpation ancienne, mais encore d'une usurpation très grave : le Gouverneur ne réclame pas seulement pour son subordonné, le Major de la Place de Dieppe, des droits de police : il réclame également des pouvoirs de justice répressive, puisqu'il considère la détention de Robert comme une pénalité suffisante. Jamais, à ma connaissance, les prétentions des États-Majors ne sont allées si loin, même à l'époque où, Louis XVI régnant et approuvant, l'éviction de l'autorité civile sera consommée. Alors, même dans les villes plus « militarisées », les gens arrêtés sont immédiatement remis au jugement civil. Il paraît que le duc d'Harcourt avait les dents particulièrement longues.

On voit donc le nombre et l'importance des questions que soulève la publication de M. Quesnot, dès qu'on la rapproche des travaux antérieurs sur les théâtres d'autres villes. L'auteur me permettra, j'espère, de le féliciter et de le remercier bien sincèrement : des travaux de cette qualité, soigneux, nets, précis comme le sien, renouvelleraient bien vite s'ils se multipliaient par toute la France, notre connaissance de la vie théâtrale du pays. Surtout s'il était possible d'intégrer à mesure les résultats acquis de la sorte dans le corps des faits déjà établis. C'est à cette liaison que notre société voudrait s'employer de toutes ses forces, et pour elle, lui est une joie de rencontrer si belle occasion de le faire.

M. F.

P.-S. — M. Quesnot me signale qu'il a fait depuis une autre découverte : « Au cours des lectures que je poursuis aux Archives communales, j'ai trouvé une confirmation de votre hypothèse sur la présence de Klairwal à Abbeville, dans un document où je ne m'attendais guère à trouver mention de lui. Il s'agit d'une copie de lettres d'une maison de commerce qui avait des correspondants en Picardie. Elle écrivait vers le 10 avril 1763 : « Pour obliger une personne dieppoise, nous nous sommes chargés d'un effet que nous vous remettons ci-inclus. Il s'agit du fait du sieur de Klairwal, directeur d'une comédie qui est actuellement à Abbeville, payable à l'ordre du sieur Bigot, le premier de novembre prochain, de 80 ll. ». Il résulte d'une lettre du 25 juin suivant que l'effet resta impayé ».

NOTES ET DOCUMENTS

LE PREMIER OPÉRA A STRASBOURG

Il ne semble pas que les historiens de la musique en Alsace et à Strasbourg, dont, après Lobstein, qui écrivait en 1846, l'abbé Vogeles (1911) le mieux informé, aient découvert des traces de représentations d'opéra dans la capitale alsacienne avant les premières années du 19^e siècle.

Voici, des extraits, reproduits ci-dessous, de lettres adressées à Cabert Willermont par un de ses nombreux correspondants, nommé Collinet, qui constate que les bourgeois de Strasbourg pouvaient, dès 1700, applaudir avec enthousiasme les acteurs d'une troupe française et les chanteurs d'une troupe lyrique. Ce furent, comme on l'apprend par ces lignes, malheureusement trop brèves, les troupes de Nancy et de Metz qui représentèrent les premiers opéras à Strasbourg. Albert Jacquot, dans *La Musique en Lorraine* (p. 129), ne signale pas d'opéra à Nancy ou à Lunéville avant le mois de mai 1700 ; or les textes suivants (Bib. Nat., Mss. fr. 10.8 et 22.809) prouvent que Nancy possédait avant cette date une troupe de chanteurs et danseurs « de plus de 90 acteurs », qui vint débiter à Strasbourg le 20 avril 1700. Il est vraisemblable que la création de l'opéra de Nancy fut une des premières préoccupations du duc Léopold I^{er} lorsqu'il eut, par la paix de Riswyck, recouvré ses états, le 3 octobre 1697.

Une autre troupe d'opéra français, celle de Metz, vint encore, la même année 1700, à Strasbourg ; ou peut-être était-ce la même qui s'était séjournée à Metz après ses premières représentations à Strasbourg ? Elle gagna ensuite Francfort, à l'époque de la foire de septembre.

Il serait intéressant de retrouver, tant pour Nancy que pour Metz et Strasbourg, la composition de ces troupes ambulantes d'opéra, qui sillonnaient la région rhénane, l'Alsace et la Lorraine dès la fin du 17^e siècle. Quant à leur répertoire, il est probable qu'il se composait principalement des œuvres de Lully et de ses tout premiers successeurs, des ouvrages de circonstance, composés par les musiciens du duc de Lorraine.

J.-J. PRODHOMME.

A Strasb^g ce 16^e mars 1700.

Nous allons voir icy un opéra immédiatement après Pasques les machinistes chanteurs et danseurs sont pourtant encore à Nancy d'ou ils ont écrit icy pour leur arrester des logements. La troupe des Comédiens françois leur fait place et se retire a Besançon.

N. B. — Pâques tombait en 1700 le 11 avril ; les représentations ne pouvaient donc pas recommencer avant le 19.

A Strasb^g ce 20^e avril 1700.

On fera ce soir l'ouverture du premier opéra qui se soit jamais représenté à Strasbourg. La troupe est nombreuse de plus de 90 acteurs, ce qui pourroit rendre excessif le payement de ce qu'on payera (sic) a la porte en entrant ce qui pourroit dégouter les Bourgeois qui sont oeconomes.

A Strasb^g ce 27^e ap^l 1700.

Les acteurs de l'opéra donnent souuent de plus en plus satisfaction aux Allemands qui n'auoient pas encor veu de ces sortes de spectacles.

Strasb^g ce 3^e d'aoust 1700.

(En post-scriptum). L'Opéra François qui est icy se dispose à partir dans 15 jours pour aller à la foire de Francfort, ou les acteurs font état de rester 2 mois.

Nos marchands commencent à partir pour la foire de Francfort ou l'opéra qui est en cette ville doit les suivre bientôt.

Signé : Collinet.

* * *

LA POLICE DES THÉÂTRES SOUS LE DIRECTOIRE

Sotin de la Coindière, qui fut nommé ministre de la Police générale en messidor an V, prit une part active au coup d'État du 18 fructidor. Peu de jours après cet événement il adressa aux autorités locales une circulaire relative aux spectacles. Nous en donnons ici de larges extraits d'après un exemplaire conservé aux archives communales de Dieppe (1-2-136, impr., 2 f., 4^o) :

« Paris, le 3 vendémiaire, an 6.

« Le ministre de la Police générale aux administrations centrales des départements, aux bureaux centraux et administrations municipales des cantons de la République.

La République a triomphé le 18 fructidor... mais ses ennemis vaincus ont que dispersés... un de leurs plus puissants instruments, celui après la plume empoisonnée des libellistes, a le plus servi leurs vœux pour la dépravation de l'esprit républicain, c'est le théâtre. Ils en avaient usurpé la direction. Il est temps qu'elle rentre dans les mains des magistrats du peuple.

... que le théâtre s'épure... que toutes les lois qui règlent la surveillance et l'autorité des administrateurs sur les spectacles soient remises en vigueur, c'est le vœu de l'article 356 de l'acte constitutionnel et le public l'exige.

Ces lois, vous les trouverez rappelées dans l'arrêté du Directoire exécutif du 25 pluviôse de l'an 4, inséré au Bulletin des lois. Si son exécution n'eût pas été négligée, si des magistrats prévaricateurs, comme des conjurés royaux, au lieu d'encourager par l'impunité et soutenus même par leurs applaudissements les désordres de la scène, eussent rempli leurs devoirs, les airs chéris de la victoire n'auraient pas été écrits des théâtres ; on n'aurait point abandonné les pièces dramatiques retraçant les glorieux événements de la Révolution et les vertus des défenseurs de la liberté pour faire reparaître les pièces les plus propres à rappeler la honteuse superstition de la royauté et à consacrer les préjugés les plus méprisables, ceux mêmes qui, avant la Révolution, étaient l'objet du dédain de tous les hommes éclairés, et qu'un de nos plus grands poètes avait frappés il y a plus d'un siècle d'un ridicule et d'un opprobre ineffaçables.

On n'aurait point vu les artistes eux-mêmes payer les bienfaits de la Révolution de la plus scandaleuse ingratitude, oubliant qu'elle les avait affranchis d'un préjugé ignominieux, que l'égalité leur avait donné le rang et les droits du citoyen. Croire s'honorer en en dédaignant le titre et lui substituant cette dénomination banale qu'on leur refusait publiquement, dans ce temps que plusieurs semblent regretter, au lieu de jouets des volontés du prince et des caprices du public, assimilés à quelque sorte aux animaux destinés au spectacle, frappés d'une communication politique et religieuse, ils ne jouissaient ni du droit de cité ni de la sépulture commune.

« Le terme de tant d'audace et de tant d'extravagance est arrivé. La scène ne doit plus retentir que des oracles de la morale, des maximes sacrées de la philosophie et des grands exemples de vertu.

« ... Telles sont les intentions du Directoire : mon devoir est de vous les faire connaître et le vôtre est de les remplir exactement. Je vous recommande donc l'examen le plus sévère du répertoire des théâtres de votre arrondissement et de défendre la représentation des pièces propres à troubler la tranquillité publique, à dépraver l'esprit républicain et à réveiller l'amour de la royauté.

« J'aime à croire que les Directeurs de ces établissements, empressés de faire oublier qu'ils ont trop longtemps sacrifié le patriotisme à un vil calcul d'intérêt, supputé sur l'éloignement des royalistes, supprimeront dans les chefs-d'œuvre dont la Nation s'honore les passages qui pourraient prêter à des allusions inciviques ; qu'ils accueilleront avec empressement les productions dignes de la liberté qui leur seront présentées ; que les acteurs rivaliseront de zèle, en employant leurs talents à relever l'esprit public attaqué dans sa source et dans une institution qui devrait lui servir d'aliment, qu'ils sauront justifier ainsi la clémence dont le Gouvernement use envers eux et acquérir des titres à la reconnaissance publique.

« S'il en était autrement, si vos efforts étaient vains pour inspirer aux Entrepreneurs et Artistes des sentiments républicains : alors usez de votre autorité, faites fermer les salles de spectacle et faites traduire les coupables devant les tribunaux.

« ... Vous me justifierez de l'exécution de toutes les dispositions de cette lettre et surtout de l'arrêté du Directoire exécutif du 25 pluviôse an 4^e ; vous me ferez connaître quelles sont les pièces qui sont représentées sur les théâtres de votre canton et même sur ceux des sociétés dites d'amateurs qui ne prennent souvent ce titre que pour se soustraire à la surveillance de la police et à la taxe pour les pauvres. »

(Communiqué par M. Aug. Quesnot).

QUESTIONS ET RÉPONSES

Sur le comédien Montdory (ou Mondory)

Notre confrère M. E. Cottier, de Clermont-Ferrand, désirerait être renseigné sur les points suivants :

1^o Quelles raisons conduisirent Guillaume Desgilberts à choisir le pseudonyme de Montdory, l'opinion de Marguerite Perrier étant à rejeter ?

2^o Où peut-on puiser des renseignements sur son séjour à Bordeaux ?

3^o A quelle date et dans quelles circonstances reçut-il sa charge de maître d'hôtel chez le Roi ?

4^o Quels furent le lieu, la date, les circonstances de sa mort ?

5^o Dans quelle mesure peut-on croire que les aventures de Montdory lui-même ont été portées à la scène par Corneille dans l'*Illusion comique* ?

*
* *

Etat civil d'acteurs

Quelque obligeant Dunkerquois voudrait-il nous dire si l'on retrouve dans les registres paroissiaux la trace de Oyez (Marie-Louise), née à Dunkerque en 1749, morte, actrice au théâtre de Metz, le 12 janvier 1793, et de son frère Pierre Nicolas, également né à Dunkerque et probablement un peu plus âgé ? Tous autres documents concernant la famille Oyez seraient également les bienvenus.

*
* *

L'acteur Belleval, de Metz

Notre confrère, M. J.-J. Barbé, a donné d'intéressantes indications sur ce personnage, dans son étude sur *Le Théâtre à Metz pendant la Révolution* (Reims, 1928, in-8^o, p. 13, n. 2).

« Belleval, dit-il, était d'origine noble ; il s'appelait Jean-Baptiste Mériadec de Montignac, et était fils de Pierre-Bernard Mériadec de Montignac, seigneur de Lapplan et autres lieux, et de Sophie-Bénédictine

de Monnerie... Il était âgé de 36 ans lorsqu'il épousa à Metz, paroisse Saint-Victor, le 6 septembre 1788, Louise-Marie-Henriette Duclos, actrice, âgée de 18 ans ».

Il est infiniment probable que Belleval, pour une raison facile à deviner, s'est rajeuni. Les registres de la Comédie Italienne (Arch. Opéra, Op.-Com., Reg. 5) contiennent en effet, à la date du 29 mars 1769, un ordre de début au nom de Montignac de Belleval ; il est douteux qu'on ait laissé débiter à la Comédie Italienne, et sous son vrai nom, un fils de famille de dix-sept ans, qui ne pouvait guère avoir de passé théâtral.

Mais le nom de Belleval se rencontre dans le monde comique avant 1769 : à Munich et à Francfort entre 1764 et 1768 (Bettina Strauss, *La Culture française à Francfort-sur-Mein*, Paris, 1914, in-8°, app. 90, p. 249), et à Ratisbonne en 1768 (O. Teuber, *Das K. K. Hofburgtheater*, Vienne, 1897, in-f°, Anhang, p. v, n. 10). Par malheur il est impossible que l'acteur d'Allemagne, le débutant de Paris et l'acteur de Metz ne fassent qu'un. Le Belval (*sic* ! mais la différence d'orthographe est peut-être négligeable) qui joue à Ratisbonne tient l'emploi des rois et pères nobles : c'est certainement un homme fait, qui eût été un vieillard, ou presque, en 1788 ; l'acteur qui joue à Munich est « appelé en représentations » à Francfort par le chef de troupe Barizon ; c'est probablement le même que le père noble de Ratisbonne, en tous cas c'est assurément, lui aussi, un homme assez âgé pour avoir acquis déjà quelque notoriété.

Mais le Belleval de Metz ne pourrait-il pas d'aventure être le fils du Belleval de Francfort ? Celui-ci était sans doute marié, car nous rencontrons une dame Belleval à Cassel en 1772 (J.-J. Olivier, *Comédiens français dans les cours d'Allemagne*, t. IV, p. 9). On s'expliquerait alors que « Belleval de Montignac », de naissance noble, mais enfant de la balle tout de même, ait pu débiter fort jeune à Paris, et sans opposition des parents, sans risquer la lettre de cachet et Saint-Lazare. Le gentilhomme devenu comédien, ce ne serait pas Jean-Baptiste, l'acteur messin, mais Pierre-Bernard. Jean-Baptiste serait seulement un fils de comédien se souvenant qu'il était gentilhomme ? La situation serait piquante, et, pour qui voudrait étudier de près l'origine sociale des comédiens, la question mériterait d'être examinée d'un peu près.

Après 1769 le nom de Belleval ou Belval se rencontre assez fréquemment :

En 1771, un chanteur de ce nom à Nantes (*Horiphesme* ou *Les Bergers*, Bib. Opéra) ;

En 1777-78, une dame Belval (utilités et 2^e duègne), à Bordeaux (Mss. Lecouvreur) ;

Un chef de troupe signalé à Saint-Omer et Calais pendant l'été de 1781, à Boulogne-sur-Mer le 28 octobre 1787 (Arch. Mun. Amiens, FF 1314), à Abbeville, le 1^{er} décembre suivant (*Mém. Soc. Emul. Abbeville*, 1901, p. 75), à Besançon, le 2 juin 1788 (Alphonse Deis, *Esquisse historique sur la création du théâtre de Besançon*, p. 27).

Enfin Henri Lyonnet signale dans son *Dictionnaire des Comédiens*, outre l'acteur messin, trois autres Belval : au théâtre Louvois en 1792, au théâtre Molière, à Bordeaux en 1793, à l'Ambigu, en 1799. Peut-être ces trois-là n'en font-ils qu'un, mais ils ne sauraient en tous cas être identifiés ni avec Jean-Baptiste Belleval de Montignac, ni avec son fils illégitime, né à Nancy, le 2 juillet 1775, comme nous l'apprend M. Barbé, et devenu souffleur du théâtre de Metz pendant la Révolution.

Il y a là toute une série de parentés ou d'homonymies qu'il serait intéressant de débrouiller.

CORRESPONDANCE

CHANGEMENT D'ADRESSE. — Le secrétaire prie instamment ses confrères de lui adresser toute correspondance, à partir du 15 octobre prochain, à son nouveau domicile : 26, rue de Staël, Paris (XV^e).

■
* *

*A Monsieur J. de Pas, secrétaire général de la Société
des Antiquaires de la Morinie.*

Vous m'avez fait, Monsieur, le grand honneur de vous intéresser et d'intéresser aussi la Société des Antiquaires de la Morinie à mes recherches, et de les aider par la plus utile et la plus généreuse contribution. Que j'en éprouve comme une pointe d'orgueil, c'est là un sentiment trop humain pour que je m'en défende ; mais ce m'est un bonheur aussi de voir une conversation publique, pour ainsi dire, s'engager à distance entre gens qui comprennent l'importance de la vie théâtrale dans l'histoire de notre culture et de nos mœurs. C'est dans cet esprit de

reconnaissante confraternité que je voudrais présenter quelques remarques sur votre communication du 30 octobre 1934 (1).

Tout d'abord une légère mise au point : je ne me « propose » pas de publier une étude sur la vie théâtrale en province au XVIII^e siècle ; j'en ai commencé la publication voilà deux ans bientôt. Mais je dois me féliciter que vous ne m'ayez pas lu : vous apportez ainsi un témoignage sans prévention, c'est-à-dire précieux.

Vous avez connaissance de représentations dramatiques à Saint-Omer dès la fin du XVI^e siècle (1593) et pendant tout le cours du XVII^e : vous en eussiez relevé certainement un plus grand nombre si des documents essentiels n'étaient point perdus. Entre les représentations de 1677 et de 1689 que vous signalez, il est clair qu'il y en eut d'autres, puisqu'en 1682 l'évêque exhorta les fidèles à fuir la comédie. Le renouvellement de la défense en 1712 atteste encore une vie théâtrale d'une certaine activité, qui n'était pas tout à fait éteinte en 1721 ; mais après, c'est le silence complet : pendant quarante-deux ans vous n'avez rien découvert, et vous trouvez « bizarre », « inexplicable » cette lacune. Or vous ajoutez, sans avoir été prévenu, je le répète, votre témoignage à ceux que j'avais pu recueillir, à celui d'Hécart pour Valenciennes, de Destranges pour Nantes, de Lecoq pour Saint-Quentin, de Quériau-Lamerie pour Laval. Cette faille, cette rupture qui vous déconcerte à votre tour, m'apparaît plus que jamais, et grâce à vous, comme un fait constant, normal, dû, sans aucun doute, à des causes générales, profondes, que certaines causes locales vinrent tout au plus renforcer.

C'est en décembre 1762 et juillet 1763 que Favart a noté dans sa correspondance la brusque reprise de l'activité dramatique ; il l'attribue à la signature du traité de Paris, et je crois qu'il n'a pas tort. Vous voyez donc que Saint-Omer n'était point en retard. Ce qui me semblerait plus remarquable, c'est que la période de léthargie n'a commencé qu'en 1721 : presque partout, dans des villes d'importance à peu près égale, elle débute avant 1700, et dans de grands centres avant 1710. La vie théâtrale aurait-elle été, pendant le XVII^e siècle, plus active chez vous qu'ailleurs, pour avoir résisté onze ans de plus ? C'est là que je verrais plus volontiers l'anomalie, résultat de circonstances toutes particulières qu'il serait bien intéressant d'élucider.

Peut-être la comédie était-elle un amusement fort populaire ? Or

(1) Voir *Bulletin de la Société des Antiquaires de la Morinie, Saint-Omer*, 1935, fasc. 294, p. 495 à 498.

est porté à le croire en voyant le bas prix des places : trois sous pour entrer ! douze sous au maximum pour s'asseoir sur le théâtre ! Il faudrait, à la vérité, savoir combien cela représentait en argent de France, et quel était, dans la région, le pouvoir d'achat de cette menue monnaie ; mais, cette correction faite, il reste certain que le tarif imposé par le Magistrat (comme partout en France) était exceptionnellement bas. Encore prévoyait-on — ce que je n'ai rencontré nulle part encore et qui est bien significatif — des réductions pour les enfants. Les Audomarois allaient donc en famille voir les « farceurs » ? Ce serait là un piquant trait de mœurs.

Vous avez certainement raison de penser que la présence d'un élément militaire important agit sur la vie théâtrale de votre cité ; mais je voudrais, sur ce point, dissiper une légère équivoque. Vous signalez, après les Évêques, « deux autres classes d'opposants dont l'obstruction a gêné considérablement les comédiens de métier, à savoir les Jésuites et les garnisons » : ce terme d'*opposant* m'inquiète un peu. Sans doute les officiers se livraient à des « manifestations tumultueuses et brutales » ; ils se tenaient fort mal d'habitude ; le haut commandement l'avouait, et j'ai montré dans mon étude (Ch. IX : *Le service d'ordre*) quelles paradoxales conséquences il tirait de cet aveu. Il est exact aussi qu'en bien des endroits le sans-gêne soldatesque éloigna du théâtre l'élément civil, amenant ainsi la décadence de certains théâtres prospères, celui de Valenciennes par exemple ; mais cela ne s'est produit que plus tard, sous Louis XVI, et n'empêchait pas d'ailleurs les militaires de réclamer les comédiens, de les imposer aux municipalités récalcitrantes, comme il advint à Cambrai notamment. Il me paraît assez difficile de les ranger parmi les « opposants » à côté des gens d'Église.

Quant aux Jésuites, votre opinion aurait surpris, scandalisé peut-être, l'impétueux abbé Bertrand de La Tour, dont les vingt volumes de *Réflexions morales* parurent précisément à partir de 1763. Il y accuse en effet la Compagnie et ses collègues d'avoir *partout* « fait désirer le théâtre public », de lui avoir « ouvert la voie », d'en avoir « jeté les fondements ». Pour ma part je continue à penser que cette imputation ne tient pas debout ; mais je vous avouerai que l'hypothèse contraire me laisse également sceptique. Il est vrai que des Pères ont *prêché* contre le théâtre, Brest, à Metz peut-être, ailleurs encore sans doute ; mais d'autres religieux, tant réguliers que séculiers, agissaient de même, et ne désiraient certainement pas défendre le théâtre de collège contre les comédiens de métier. Je connais un cas cependant où des Jésuites enseignants

ont témoigné ouvertement leur hostilité contre des représentations qu'ils n'organisaient pas ; mais je ne crois pas que cet incident prouve grand'chose,

Il nous est raconté dans le *Diarium* du collège de Sélestat, publié en 1876 par l'abbé Geny (*Quellenschriften der Elsassischen Kirchengeschichte*, Strasbourg, in-8°, fasc. III et IV). En 1721, les officiers du régiment de Boisset demandèrent au Père directeur la permission de jouer entre eux, sur son théâtre, des tragédies de Racine : « *dramata gallica quae ex Racin, gallico authore, desumpserunt* ». Le directeur refusa ; les représentations eurent lieu dans le local corporatif des tonneliers, « *sub tribu vinetorum* », ce dont le rédacteur du journal se félicite, car ces réunions ont duré fort tard, jusqu'à dix et onze heures, « *in seram usque noctem subinde ad decimam et undecimam* » ; on avait invité des individus de différents sexes, « *convocarunt varii sexus homines* » ; on a crié et fait tapage « *non sine strepitu, clamoribus* » : quel ennui si tout cela s'était passé dans l'établissement ! « *quae utique molestiae summae nobis fuissent, si scholas nostras iis concessissemus* ». Les bons régents veulent avoir la paix chez eux, mais ils ne craignent nullement que ces amusements d'amateurs fassent concurrence à leurs propres fêtes ; ils n'ont pas un mot de réprobation pour ce théâtre d'amour du janséniste Racine qu'on se propose d'introduire dans leur maison. Est-ce là vraiment une opposition de principe ?

En fut-il autrement à Saint-Omer ? Il se peut, mais j'en doute. Pourquoi les Jésuites auraient-ils combattu au XVIII^e siècle ce qu'ils avaient au moins toléré pendant 150 ans ? Vers 1720, les comédiens ne colportent pas encore le répertoire philosophique ; Voltaire débute à peine au théâtre, et je crois — j'espère donner bientôt mes raisons — que ses tragédies ne se répandirent en province ni très vite ni très facilement. Aussi bien l'autorité ecclésiastique conservait peut-être encore ce droit de censure que vous signalez au XVII^e siècle ; à tout le moins il était facile aux Pères, sans pourchasser les comédiens, de faire éliminer par les autorités civiles les pièces qui leur déplaisaient, dans cette ville où ils restèrent jusqu'au « coup de foudre » de 1762 « plus puissants que le Magistrat, plus écoutés que l'Évêque, plus obéis que le Gouverneur militaire » (Delamotte et Loisel, *Origines du Lycée de Saint-Omer*, Calais, 1910, in-8°, p. 143). Jusqu'à plus ample informé, je croirai plus volontiers que l'arrêt de la vie théâtrale, de 1721 à 1763, fut amené par des circonstances militaires et économiques : l'effectif de la garnison n'aurait-il pas été, vers cette époque, sensiblement réduit ? Le

ressources des habitants ne s'en seraient-elles pas ressenties ? Est-ce pur hasard si les spectacles disparaissent brusquement au lendemain de la grande banqueroute de 1720 ?

Il me semble que des recherches dans cette direction ne seraient pas sans intérêt, non seulement « pour éclairer ce petit côté de l'histoire locale », comme vous le dites avec trop de modestie, mais pour faire mieux comprendre cette vie française d'avant la Révolution, que nous connaissons, au demeurant, si mal encore à l'heure qu'il est. Et pour commencer l'enquête, permettez-moi de souhaiter la publication des textes mêmes dont votre précieuse communication a fait état. Douze ans de recherches — fort incomplètes encore — m'ont amené à la conviction que, dans cette histoire de la vie théâtrale des provinces, la moindre ligne, le moindre mot pouvait être un indice précieux. La collection de notre *Bulletin* renferme déjà quelques éléments de ce « Corpus » qui rendrait aux chercheurs les plus signalés services ; vous-même, Monsieur, vous avez contribué à l'enrichir : laissez-nous espérer que vous nous fournirez encore l'occasion de vous exprimer notre confraternelle gratitude.

M. FUCHS.

APPEL AUX CHERCHEURS

DUNKERQUE. — Le théâtre flamand des Chambres de Rhétorique a déjà été étudié, mais nous ne croyons pas qu'il en soit de même pour le théâtre français, qui semble pourtant avoir eu quelque activité.

A. de Saint-Léger (*La Flandre maritime et Dunkerque sous la Domination française*, p. 343) signale déjà des représentations à la fin du XVII^e siècle ; en 1698, il y a à Dunkerque une troupe française, avec laquelle l'agent de Suède à Paris entame des pourparlers pour l'emmenner à Stockholm ; ces pourparlers n'aboutirent pas et ce fut la troupe de Metz qui obtint la préférence (Fransen, *Comédiens Français en Hollande*, p. 245).

Le 24 août 1737, la troupe de la demoiselle Anne Armand reçoit à Dunkerque, l'autorisation de venir représenter à Amiens ; cette autorisation est délivrée à Edme-François d'Hauteville, son pensionnaire. (Arch. mun. Amiens, FF 1308.)

En 1742, M^{lle} Clairon, évadée de Gand, serait venue à Dunkerque, où elle aurait reçu son ordre de début à l'Opéra. (Lefebvre, *Le théâtre de Lille au XVIII^e siècle, Auteurs et Acteurs*, p. 52).

La collection Rondel, à la Bibliothèque de l'Arsenal, possède une brochure intitulée : « *Le Feu d'Artifice ou Le Nouveau Paris*, comédie très nouvelle en trois actes représentée à Calais et à Dunkerque vers la fin de février et au commencement de mars de la présente année 1744, par la troupe ambulante des Comédiens Français de ces deux villes ».

En mai 1744, la troupe de Calais et Dunkerque va représenter à Liège. (Martiny, *Histoire du théâtre de Liège*, p. 12.)

Le Kain passe à Dunkerque pendant la saison 1758-59 et y joue *Le Duc de Foix*. (J.-J. Olivier, *Henri-Louis Le Kain*, p. 219.)

En 1762, à Pâques, la demoiselle Adélaïde, venant de La Haye, est engagée à Dunkerque. (Fransen, *Com. Fr. en Holl.*, p. 132.)

Le 7 juin 1763, les sœurs Delafosse, propriétaires de la salle d'Amiens, demandent l'autorisation de faire venir la troupe Riquier, présentement à Dunkerque ; l'autorisation est accordée le 15 juillet, (Arch. mun. Amiens, FF 1308.)

A la fin de 1772, l'acteur Desrozières, qui vient d'obtenir le privilège d'Amiens, s'associe un nommé Dubourneuf, acteur à Dunkerque. (Lhotte, *Le théâtre à Douai*, p. 77.)

Le 24 août 1773, la troupe Dessalles, de Dunkerque, est autorisée à venir jouer au Havre. (Vesque, *Histoire des théâtres du Havre*, p. 11.)

Pour les années 1775 et 1776, les Archives Historiques du Ministère de la Défense Nationale possèdent un dossier important sur la reconstruction du théâtre. (Projet Tavernier de Mondhyvert). Voir les registres 3694, 3699, 3701, 3768.

LA ROCHELLE. — La troupe de Philandre y joue *peut-être* en 1659 (H. Liebrecht, *Hist. du th. Français à Bruxelles*, p. 54.)

En 1749, paraissent à Paris, chez Durand et Pissot, des « *Réflexions sur le comique larmoyant*, par M. M. D. C. (Martin de Chassiron), Trésorier de France et Conseiller au Présidial de La Rochelle, adressée à MM. Arcère et Thylorier, de la même Académie » (in-18, VIII+77 p.). Il est donc possible que des comédies larmoyantes aient été déjà représentées à La Rochelle peu avant cette date et aient été mal accueillies par certains.

Le 28 août 1753, Delisle, directeur à Toulouse, demande l'autorisation de jouer à Bayonne pendant l'hiver, plus tard il change d'avis et va passer l'hiver à La Rochelle. (E. Ducéré, *Revue de Béarn*, 1884, p. 378.)

La collection Rondel possède un *Mémoire à consulter sur l'état des théâtres de province et sur celui de Bordeaux en particulier*, malheureusement non daté, et formé de deux coupures de revue avec paginations particulières qui se chevauchent ; on y lit dans le deuxième fragment, p. 511, qu'en 1754, Hébrard, ancien directeur à Bordeaux, obtient le privilège du théâtre de l'Opéra à La Rochelle. Il serait intéressant de retrouver à La Rochelle les traces d'un personnage qui mérite la plus grande attention ; quant à l'obtention d'un privilège de l'opéra à cette date, le fait paraît extrêmement douteux : l'Académie royale de Musique savait alors à quoi s'en tenir sur cet individu et sur sa manière de tenir ses engagements.

Dans le *Bulletin de la Société des Archives historiques (Revue de la Saintonge et de l'Aunis)*, M. H. Clouzot a signalé (*La salle de spectacle de La Rochelle*, 1900, p. 420) quatre lettres importantes du secrétaire de la maison du Roi : à M. Baillon, intendant à La Rochelle (25 VIII 1757), à M. le maréchal de Senecterre (27 VIII et 1^{er} XI 57) relatives à l'acquisition par la ville de la salle du Gros Gallion. Une quatrième lettre à l'intendant (16 V 58) fait allusion aux « protestations indécentes » que le projet d'achat aurait soulevées. Il y a là des faits très importants, dont l'étude mériterait d'être reprise : ils prouvent d'abord que La Rochelle possédait à cette époque une installation théâtrale à peu près permanente ; que cette installation était propriété privée, et par conséquent qu'on aurait des chances de retrouver dans les archives notariales des traces des relations du propriétaire (sans doute un « paulmier ») avec les troupes de passage. D'autre part la querelle soulevée par le projet d'acquisition est un épisode de la résistance provinciale aux pressions du pouvoir central qui favorisait l'installation de théâtres permanents municipaux ; et cela est d'autant plus important que l'incident de La Rochelle éclate relativement de bonne heure.

Dans le même article, M. Clouzot signale encore l'envoi à l'intendant Sénac de Meilhan, d'un mémoire de la Montansier contre le sieur Bursay, comédien, qu'elle avait engagé pour la troupe de Versailles, qui avait rompu son engagement après avoir reçu 648 livres d'avances et jouait présentement à La Rochelle (Mais. du Roi à Intendant, 19 IX 72). Le comédien Bursay avait une certaine notoriété ; quant à l'histoire racontée par la Montansier, elle est assez peu vraisemblable : la directrice du théâtre de Versailles était plus capable d'escroquer 600 livres aux autres que de se les laisser escroquer. S'il y avait à La Rochelle, dans les papiers de l'intendance ou du présidial quelques traces d'une enquête à ce sujet,

on entendrait peut-être un autre son de cloche qui ne serait pas sans intérêt.

Le 29 septembre 1758, Rosimond, directeur à La Rochelle, engage M^{lle} Asvedo et lui verse 400 livres pour frais de voyage : elle refuse de venir et se cache à Paris ; Rosimond demande à la police parisienne d'arrêter la demoiselle Asvedo et de la conduire à Orléans, où il doit se rendre en quittant La Rochelle (Fr. Funck-Brentano, *La Bastille des Comédiens*, p. 193) ; une partie du dossier de cette affaire se trouve dans les mss. de la Bib. de l'Arsenal : il serait intéressant de rechercher s'il ne s'en trouverait pas également à La Rochelle.

Le 14 mai 1759, un nommé Dulac, co-associé d'un directeur Couder, en déconfiture, et retenu pour cause de dettes à Bayonne, demande aux échevins de Bayonne « l'autorisation de se retirer à La Rochelle, où il pourrait mieux qu'à Bayonne réunir les fonds nécessaires pour désintéresser ses créanciers » ; il est probable que l'autorisation n'a pas été accordée (si elle l'a été) sans correspondance entre La Rochelle et Bayonne, enquête et délibération, dont on doit pouvoir retrouver traces dans les archives municipales.

M. Clouzot (*Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1900, p. 135 sq. : *L'ancien théâtre en Poitou*) signale une troupe qui débute à La Rochelle venant de Poitiers. Cette troupe était-elle dirigée par une dame Nogarède, qu'on appela la Nogarède, ou bien par un sieur Lanogarède ? Elle fit probablement mal ses affaires, car le 9 XII 72, la Maison du Roi écrit à Sénac de Mailhant : « Je joins ici un mémoire du sieur Lanogarède, entrepreneur du spectacle dans la province d'Aunis, par lequel il demande un sauf-conduit de six mois pour arranger ses affaires. Je vous prie de vous faire rendre compte de son exposé et de me marquer s'il est dans le cas d'obtenir cette grâce ». (Arch. Nat. O¹ 414, p. 1107). Pourrait-on retrouver des traces de l'enquête qu'a dû faire l'intendant ?

C'est sans doute pendant le séjour de cette troupe Nogarède ou Lanogarède que l'intendant s'opposa à la représentation de *La Partie de chasse d'Henri IV* ; cet incident, signalé par M. Clouzot, s'est reproduit en maints endroits : il serait très utile de recueillir tous les renseignements possibles à son sujet.

Est-ce également pendant la même direction que Le Kain est venu jouer à La Rochelle, pendant la saison 1772-73 ? Il joua entre autre *Mahomet* et *Alzire* (J.-J. Olivier, *Henri-Louis Le Kain*, p. 244) ; il avait gardé un bon souvenir d'une partie de la population rochelaise ; on li

en effet dans ses notes de voyage (Bib. Nat. Mss. f. fr. 12535) : « Les Rochelois qui composent la Chambre de commerce, l'École de médecine et la Société des Arts et Belles Lettres, sont remplis d'érudition et de goût : ils se gardent bien de faire aucune société avec le militaire, qui n'est que brave, ignare et grossier ». Cet antagonisme entre civils et militaires est alors un mal répandu dans toutes les villes de garnison : il serait d'une très grande importance historique de recueillir tous les renseignements sur les incidents qu'il fit naître, en particulier, au théâtre.

Le 4 juin 1774, arrivent à Périgueux une dame Parisse et un sieur Bordery qui étaient précédemment à La Rochelle où leurs malles étaient restées en gage (Arch. Comédie-Française, Conflits Province, 1774) : cette question des dettes (nature, montant, causes, règlement) est d'une importance capitale pour comprendre vraiment l'attitude et l'opinion du public à l'égard des comédiens ; elle n'est à peu près pas étudiée ; il y a là de nombreux et utiles documents à recueillir pour l'histoire des mœurs.

Le 6 juin 1774, Dechaumont, directeur des spectacles de La Rochelle et Rochefort, demande à la Comédie-Française s'il est tenu de payer ses pensionnaires pendant les six semaines de fermeture des théâtres, au moment de la mort de Louis XV ; il se plaint en même temps d'un sieur Volgeau, comédien de sa troupe, qui se refuse à jouer à Rochefort et qui sait trop peu de rôles.

Le 25 septembre 1775, la Maison du Roi écrit aux officiers du Présidial de La Rochelle au sujet de certains jeux autorisés au foyer du théâtre par le baron de Montmorency, lieutenant général et gouverneur. Il semble bien que cette lettre marque la fin d'un conflit qui aurait éclaté à ce sujet. (Arch. Nat. O' 417.)

Le 26 XII 86, la Comédie-Française arbitre un conflit entre la demoiselle Poursin, directrice de La Rochelle, et son pensionnaire Beaupré, pour non exécution d'engagement. Les comédiens français décident qu'elle est en droit d'exiger l'exécution de l'engagement, mais que, si elle accepte le délit proposé par Beaupré, on doit déduire de la somme à verser par l'acteur les 600 livres produites par les deux dernières représentations. Le dossier très incomplet de la Comédie-Française ne permet pas de comprendre nettement l'affaire : il est probable que la directrice avait fait constater les manquements de son pensionnaire : peut-être pourrait-on retrouver quelque plainte à la municipalité ou bien au juge de police ?

LE QUESNOY. — Le 5 mai 1785, une dame Folly, qui est à Cambrai avec une troupe d'enfants, demande l'autorisation de venir à Saint-Quentin et déclare qu'elle se met en route pour Le Quesnoy. (Lecoq, *Histoire du théâtre de Saint-Quentin*, p. 70.)

LORIENT. — Le 15 avril 1775, Fernicourt, commandant la place, délivre un certificat élogieux à la troupe de Dupré « qui a représenté en cette ville pendant quatre mois ». (Texte du certificat dans la *Dépêche de Brest*, 14 février 1921.)

Le 31 janvier 1776, le sieur Touschain et la demoiselle Duvernay demandent de Lorient l'autorisation de jouer à Laval. (Queruaulamerie. *Notes sur le théâtre de Laval*, p. 75.)

Le 27 avril 1778, débute au Mans la troupe d'opéra de Martin, régisseur Leclerc, venant de Lorient. (Deschamps La Rivière, *Le théâtre au Mans*, p. 55.)

Le 15 octobre 1784, le spectacle de Lorient est dirigé par le sieur Saint-Léger. (Arch. Comédie-Française, conflits province, 17 janvier 1785.)

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

Année: Nos 7-8

DÉCEMBRE 1935

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

1. BAKER (Blanch M.). — *Dramatic Bibliography*. New York. 1933, in-4, xvi-320 p.

2. ENGLAND (Sylvia-L.). — *Bibliographie des pièces de théâtre parues en France de 1815 à 1848, avec indication des pièces ayant un caractère social ou une tendance sociale* (*Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1934 et 1935).

Ce très utile répertoire, par ordre alphabétique des noms d'auteurs, n'était pas complètement achevé dans le n° de juillet-septembre 1935 (il s'arrêtait à l'article SCRIBE). Il donne pour chaque pièce : l'auteur (ou les auteurs), le titre, le genre et le nombre d'acte, le théâtre et la date. Les pièces de caractère social sont marquées d'un astérisque.

3. CURZON (Henri de). — *Le Répertoire de l'Opéra-comique de 1848 à 1874* (*Ménestrel* du 3 août au 19 octobre 1934, et du 26 juillet au 30 août 1935).

Ce répertoire donne pour chaque année : les œuvres nouvelles, (date de la première et liste des créateurs), les reprises, les œuvres du répertoire (avec, pour chaque pièce des trois catégories, le nombre de représentations) ; les événements importants (changements de directeur, galas, relâches) et les débuts.

Travail extrêmement précieux pour les chercheurs. On souhaiterait qu'il fût publié en fascicule séparé... et continué.

4. *Les Almanachs des Spectacles* (Archives Internationales de la Danse, avril 1935, p. 55 sq.).

Recensement très précis de ces documents, depuis l'*Agenda historique et chronologique des Théâtres de Paris* de François Porfaict (1735) jusqu'aux travaux de Joannidès continués par notre confrère, M. Édouard Champion. L'article se termine par cette phrase : « Il faut regretter que rien ne soit plus fait pour faciliter aux curieux de l'avenir l'étude des autres théâtres parisiens ». Notre société s'associe à ce regret, d'autant plus volontiers que l'œuvre d'information désirable demanderait plus de bonnes volontés que de capitaux. Nous reviendrons, un jour, prochainement peut-être, sur cette question.

5. *Bibliographie générale de la Danse* (Archives Internationales de la Danse).

Octobre 1934 : Gambussé à Giese ; Janvier 35 : Goebel à Guth-Javkovsky ; Avril : Haager à Hauer ; Juillet : Haug à Hulot.

III. GÉNÉRALITÉS, ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE DU THÉÂTRE

6. MILLET (Fred B.) et BENTLEY (Gerald Eudes). — *The Art of the Drama*. D. Appleton Century 1935, 250 p., in-8.

7. CHENEY (Sheldon). — *The Theatre : 3000 Years of Drama Acting and Stage craft*. Longmans Green & Co. 1935.

Deuxième édition de l'ouvrage paru en 1929.

8. KOMISARJEWSKI (J.). — *The Theatre* (20th. Century Library).

9. CHANTAVOINE (Jean). — *L'évolution de l'Opéra (à propos d'un livre récent)* (*Ménestrel*, 8 fév. 1935, p. 41 à 43).

Compte rendu de Paul Bekker, *Wandlungen der Oper* (Zürich et Leipzig 1934 ?).

10. LEFRANC (E.). — *L'évolution de l'art dramatique, le Cinéma*. Paris, Centre confédéral d'éducation ouvrière, 1935, 51 p. in-4.
11. VALAGRÉ (J.). — *Teatrul Vechi se teatrul modern (Revista classica, Bucarest, 1933)*.
12. DULLIN (Ch.). — *La crise du théâtre (Marianne, Septembre et octobre 1934)*.
Série d'articles où le directeur de l'Atelier analyse les causes diverses de cette crise : poids écrasant des charges, qu'on cherche à soutenir en se prêtant aux concessions les plus basses, à la publicité insolente. Mieux vaudrait dépenser moins en décorations renouvelées sans cesse (et sans raison), ne pas attacher une importance démesurée aux *générales*, qui ne réunissent pas — tant s'en faut — que des gens qualifiés. La centralisation forcenée, qui a tué le théâtre en province, est également une cause du mal.
13. CRAIG (Gordon). — *Chi riformera il teatro? (Scenario avril 1935, p. 185 à 194, trad. de Franco Pagliano)*.

IV. CONSTRUCTION ET INSTALLATION

4. *Théâtres et Cinémas*, Paris, A. Morancé, 1935, in-4.
Portefeuille de 39 planches extraites de l'Encyclopédie de l'Architecture ; photographies de salles ou projets de salles, avec des plans, coupes ou schémas au verso. Très utile groupement de documents sur l'architecture théâtrale contemporaine. Notre Bulletin lui consacrerait un article très prochainement.
5. ISAACS (Édith J. R.). — *Architecture for the New Theatre, ed. for the National Theatre Conference Inc.*
6. DAVIS (A. H.). — *Modern Acoustic*. Macmillan 1935.
7. *Projets pour un auditorium à Rome (Scenario, Mai 1935, p. 254 à 257)*.

V. ÉCLAIRAGE, DÉCORATION ET MISE EN SCÈNE

18. COOKSON (Mrs Nesfield). — *The Costume Book, M
Bride*, 1935.

19. MITCHELL (Lee). — *Stage Fencing « On Hand Beat
The other Lends »*. (*Theatre Art Monthly*, janvier 1935,
p. 71 à 76.

Les combats dans Shakespeare et l'escrime du xvi^e siècle.

V a. DÉCLAMATION ET PÉDAGOGIE DRAMATIQUE

20. MACKAY (Edward J. et Alice B.). — *Elementary Prin
ciples of acting*.

Édition entièrement refondue (thoroughly revised) de *the Art
Acting* de F. F. Mackay, publiée en 1913.

VI. TEXTES

21. DUKES (Ashley). — *Theatre and School (Theatre A
Monthly*, avril 1935, p. 259 à 264).

Sur l'enseignement technique de l'art dramatique, et non sur
théâtre scolaire.

22. ADAM LE BOSSU (dit de Le Hale). — *Le Jeu de Rob
et Marion*, pastourelle adaptée à la scène moderne p
Jean Catel. (*Mélanges Vianey*, Paris, Presses Françaises
1934, in-8, p. 59 à 75).

Texte d'une adaptation qui fut représentée trois fois à Mo
pellier en 1934.

3. — *Le jeu de Robin et Marion* transposition littéraire de Gustave Cohen, transposition musicale de Jacques Chailley. Paris Delagrave, 1935, in-12.

Cette adaptation a été faite suivant les mêmes principes que celle du *Miracle de Théophile* ; M. J. Chailley a ajouté en appendice des motets à plusieurs voix servant d'interludes. Notice sur les costumes

4. DROZ (Eugénie). — *Le recueil Trepperel ; les Sotties*. Paris, Droz, 1935, LXXIV-395 p., in-8.

Voir *Bulletin* n° 3-4, p. 49.

5. BASKERWILL (Charles-Read). — *Pierre Gringore's Pageants for the Entry of Mary Tudor into Paris*. Chicago, 1934, in-8, xxxii-44 p., 7 pl. h. t.

Publication d'un texte inconnu de Pierre Gringore, composé pour l'entrée de la jeune reine Marie d'Angleterre, deuxième épouse de Louis XII, à Paris, le 6 novembre 1514. Gringore était à cette époque, en collaboration avec Jean Marchand, Charpentier, le grand entrepreneur de fêtes publiques. Cette œuvre, très médiocre, n'ajoute rien à sa gloire, mais le mss., conservé au British Museum, est orné de 7 grandes miniatures utiles à l'histoire du théâtre : on y voit nettement la disposition des tableaux vivants. Sur d'étroits échaffauds, le metteur en scène disposait ses personnages en hauteur, sur deux ou trois étages ; ils s'y tenaient immobiles pendant le défilé du cortège royal, « tant qu'il sembloit a les veoyr, nonobstant qu'ilz estoient en vie, que ce feussent statuez ».

6. HENRY (Albert). — *Mystères joués à Namur au XVII^e et au XVIII^e siècle*. — Namur, 1933, 32 p. in-8.

Extrait du Tome XLI des *Annales de la Société Archéologique de Namur*. Ces scènes de mystères étaient jouées sur des chars lors de la procession du 2 juillet ; les fragments, déjà étudiés par l'archiviste namurois Borgnet et publiés par M. Henry avec notes critiques, sont intitulés *Abraham*, *Fuite de Notre-Dame en Egypte*, *la Pucelle saint George* et *le Cheval Bayar*. Ces mystères furent probablement représentés jusque vers 1735.

VII. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES BIOGRAPHIES

27. BOURNONVILLE (Paul). — *La famille Bournonville* (*Archives Internationales de la Danse*, Janvier 1935, p. 27 sq.).

Actes de mariage et de baptême provenant des Archives de la chapelle catholique de l'ambassade de France à Stockholm. Outre les renseignements concernant les Bournonville, ces actes signalent la présence en Suède de plusieurs comédiens connus, et apportent à la connaissance du personnel théâtral de précieuses contributions.

28. BOSCHOT (Adolphe). — *Mozart et ses premières grandes œuvres* (*Revue musicale*, février 1935).

L'enlèvement au sérail (1782), les six quatuors dédiés à Joseph Haydn. (1784).

- 28 bis. LICHY (L. A.). — *Les Vestris, Gaétan, le « Diou de la danse »*. (*Archives Internationales de la Danse*, Juillet 1935, p. 81 à 83).

29. LEBÈGUE (Ernest). — *Boursault-Malherbe, comédien conventionnel et spéculateur, 1752-1842*. Paris, Alcan 1935, x-281 p. in-8.

Voir *Bulletin* n° 3-4, p. 57.

30. BAOUR-LORMIAN. — *Lettres inédites*, p. p. H. Jacobet (*Annales du Midi*, avril 1935, p. 142 à 190).

Ces lettres, que M. Jacobet a fait suivre d'un copieux et précieux commentaire, concernant la représentation d'*Omais* ou *Joseph en Egypte*, et contiennent d'importantes indications sur la vie théâtrale en 1806.

31. *Acte de baptême* de Marie-Sophie-Augusta Taglioni, nièce de Marie Taglioni, née à Berlin le 27 octobre 1830 et baptisée le 14 février 1831 à l'église de Jérusalem, à

Berlin. (*Archives Internationales de la Danse*, avril 1935, p. 50).

32. ALLARD (Roger). — *Bellini (Revue Musicale*, mai 1935, p. 18 à 38).

Article biographique et critique. Important.

33. CURZON (H. de). — *Vincenzo Bellini. A propos du centenaire de sa mort* (24 septembre 1935). *Ménestrel* 13 oct. 1935, p. 309 et 310.

Courte mais substantielle notice.

34. MALHERBE (Henry). — *Le centenaire de la mort de Bellini (Temps*, 13 février 1935).

Courte biographie, appréciations assez sévères, mais sans injustice, sur un musicien qui mourut trop jeune, à 34 ans : « Il était encore loin d'avoir donné sa mesure ».

35. PAOLI (Domenico de). — *Bellini musicien dramatique (Revue musicale*, mai 1935, p. 52 à 62).

Écrit « en relisant *Norma* ».

36. PANNAIN (Guido). — *La Norma (Revue musicale*, mai 1935, p. 44 à 51).

Traduit de l'italien par M^{me} Hélène Kahn-Casella. Analyse de la pièce, reproduction de l'affiche de première (Scala de Milan, 26 décembre 1831).

37. PRUNIÈRES (Henry). — *Bellini épistolier (Revue Musicale*, mai 1935, p. 70 à 72).

A propos de la publication des lettres de Bellini par M. Francesco Pastura (Totalita Editrice, latania, 1935, in-8°, 318 p.).

38. TIERSOT (Julien). — *Liszt compositeur d'opéra (Ménestrel*, 2, nov. 1934, p. 361 sq. ; 23 nov., p. 385 à 387 ; 30 nov., p. 397 sq. ; 7 déc., p. 409 à 411).

Don Sanche ou le *Château d'amour* (1825) — Liszt avait à peine

14 ans). *Le Corsaire* (1843), *Manfred* (1844), *Sardanapale* (1846). Sauf la première dont une copie a été retrouvée par M. Jean Chantavoine, ces œuvres restèrent à l'état de projet, ou bien furent abandonnées, comme *Sardanapale* à la veille d'être achevées.

39. GOUNOD (Charles). — *Lettres au baron de Vendevre* (*Revue Musicale*, février 1935, p. 110 à 115).

Cinq lettres communiquées par MM. Bourlon de Sarty, descendants du baron de Vendevre. Elles sont datées de 1844, 47, 51 et 52.

40. CHENU (Henri). — *Un comique amiénois, Louis Hyacinthe Duflost dit Hyacinthe* (1814-1887). Fontenay-le-Comte, 1935, 35 p. in-12, avec portraits.

41. BARTHÉLEMY (A.). — *La censure théâtrale sous le Second Empire* (*L'Alsace française*, 20 octobre 1935, p. 589 sq.).

Quelques exemples piquants de scrupules étranges et de prétentions saugrenues. Puissent-ils faire réfléchir ceux qui jugent nos auteurs dramatiques du XIX^e siècle comme s'ils étaient pleinement responsable de ce qu'ils n'ont pas écrit en toute liberté !

42. LANDOWSKI (W.-L.). — *Moussorgski. A propos du centenaire — probable — de sa naissance* (*Ménestrel*, 5 avril 1935, p. 117 sq.).

43. KAPP (Julien). — *Richard Strauss und die Berliner*. Berlin, 1934.

44. KOECHLIN (Charles). — *Souvenirs de la classe Massenet* (1894-1895). (*Ménestrel*, 8, 15, 22 mars 1935).

Dans ces notes prises au jour le jour, renfermant plusieurs appréciations de Massenet sur des œuvres de musique dramatique, on trouvera des indications brèves, mais de bonne source, et des renseignements précieux sur Massenet lui-même.

45. BARING (Maurice). — *Sarah Bernhard*. Hambourg. 1934.

46. LEROU (Émile). — *Sous le masque* (Paris, Crès, 1935).

Cette histoire d'une « vie au théâtre » a paru pour la première fois en 1903. L'édition définitive qu'on nous donne aujourd'hui est enrichie de plusieurs souvenirs et témoignages nouveaux ainsi que de lettres d'André Antoine, Jules Claretie, Marcel Schwob, Delannay et Worms.

47. FREGOLI (Leopoldo). — *Memorie della mia vita* (Scenario) (Milan), 1934 et 1935).

48. MARKÉVITCH. — *Rimsky-Korsakow*. Paris, éditions Rieder 1934.

Cf. Compte rendu détaillé de Julien Tiersot (*Ménestrel*, 3 mai 1935, p. 149 à 152).

49. LEVINSON (André). — *Serge Lifar*. Paris, Grasset, 1934.

50. LANG (André). — *Tiers de siècle, Hommes de lettres, théâtre, cinéma*. Paris, Plon, 1935, VIII-423 p. in-8.

51. BOLM (Beata). — *Adolph Bolm, danseur et chorégraphe* (*Archives Internationales de la Danse*, juillet 1935, p. 77 à 80).

Notes biographiques sur ce danseur, qui fut, à partir de 1909 le collaborateur de Diaghileff, et dont les derniers ballets (depuis 1931) ont été créés à Hollywood et à l'Opéra de San-Francisco.

52. GERMAIN. — *Soixante-cinq ans de théâtre*. Paris, Figuière, 1935, 256 p.

53. STRAWINSKY (Igor). — *Chroniques de ma vie*. Paris (Denœl et Stecle), in-12.

Cf. Compte rendu de Paul Landormy (*Ménestrel*, 10 mai 1935). Un second volume est annoncé.

VIII. HISTOIRE DES THÈMES ET DES PERSONNAGES

54. JASINSKI (René). — *Sur Molière, et la médecine* (*Mélanges Vianey*, Paris, Presses Françaises, 1934, in-8, p. 249 à 254).

La critique de la médecine par Béralde (*Mal. Imag.*, III, 3) offre de curieuses ressemblances avec l'*Abrégé de la philosophie de Gassendi* publié par Bernier en 1672.

IX. ÉTUDES CRITIQUES

I. THÉÂTRE ANTIQUE

55. GRONINGEN (B. A. van) et W. S. KRANZ. — *Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie* (*Museum*, août-septembre 1934).

56. LUGIATO (Prof. Luigi). — *I personaggi delle tragedie greche visti da un alienista* (*Eschilo-Sofocle, Euripide*). Bergamo 1935.

6^e vol. de la collection : « *Pazzi, squilibrati e delinquenti nell' opere dei letterati* ». Le prof. Luizi Lugiato est médecin en chef de l'hôpital de psychiatrie de la province de Milan.

57. DUMORTIER (Jean). — *Le vocabulaire médical d'Eschyle et les écrits hippocratiques*. Paris, Belles-Lettres (Collection d'Études anciennes). 1935, 36 p. in-8.

— *Les images dans la poésie d'Eschyle*, *ibid.* 271 p. in-8.

58. PERROTTA (G.). — *L'Aiace di Sofocle* (*Atene e Roma*, janvier et juin 1934).

59. ROUSSEL (Louis). — *Une restriction sur Sophocle*. (*Mélanges Vianey*, Paris, Presses Françaises 1934, in-8, p. 1 à 4).

Critique sévère de l'exposition d'*Œdipe Roi*.

60. UNTERSTEINER (M.). — *Interpretazioni Sofoclee : Edipo a Colono* (Estratto da « Convivium » n° 3) 1934.

— *Sofocle, Antigone* (*Il mondo classico*, novembre-décembre 1934).

61. BIGNONE (E.). — *Della traduzione dell' « Edipo a Colono »* (*Atene e Roma*, Serie III, juillet-septembre 1934).

62. GIUSTI (A.). — *Le Thanatos d'Euripide et le Charon étrusque* (*Il mondo classico*, juillet-octobre 1934).

63. SPRANGER (J. A.). — *Le letture euripidee d'un cinquecentista : Martin Cousins* (*Studi Italiani di filologia classica*, vol. XI, fasc. III 1934).

64. CATAUDELLA (Q.). — *La poesia di Aristofane*. Bari, 1934 (*Bibliotheca di cultura moderna*) VII. 201 p.

— *Due note ad Aristofane* (*Athenaeum*, Pavie, juillet 1935, p. 195 à 204).

Ces deux notes, qui peuvent, dès l'auteur, être considérées comme un appendice à l'ouvrage précédent, sont intitulées : *Testimoniae e influssi orfici in Aristofane*, et *Motivi Sofistici nel « Pluto »*.

65. BRUKMAN (C.). — *Observationes ad tragicorum romanorum fragmenta* — (*Mnemosyne. Leyde*, 1935, p. 55 à 61).

Tentatives de restitution de fragments de Livius Androniens Naevius, Pacuvius, Accius.

— *Ad fabulas togatas* (*Ibid.* p. 62 à 65).

Même travail sur des fragments de comiques latins. Bien que des articles de ce genre concernent la critique philologique plus que l'histoire du théâtre, nous n'avons pas cru cependant pouvoir négliger les efforts accomplis pour l'établissement des textes d'œuvres dramatiques, même mutilées.

66. GIUSTI (A.). — *L'Amphitryon de Plaute et M. Fulvius Nobilior* (*Il mondo classico* Juillet-octobre 1934).
67. RIETH (O.). — *Die komposition von Terenz Adelphoe und Plautus Rudens* (*Gnomon*, décembre 1934).
68. HEUVEL (H.). — *De Terentiani Eumuchi prologo* (*Mnemosyne*, 3^e série, vol. 1, fasc. III, 1933-34).

4. XVII^e SIÈCLE

69. MAULNIER (Thierry). — *Le bonheur de Racine* (*Revue Universelle*, 1^{er} février 1935, p. 305 à 320).

« De tous les grands hommes, aucun ne fut moins seul que Racine, aucun ne fut plus aidé... L'art universel n'a peut-être jamais eu le bénéfice d'une si heureuse complicité de l'homme et du temps, d'une conjonction aussi exacte, d'un génie, de son heure et de sa mission ». — Ces thèmes brillamment développés se lisent avec intérêt, mais l'histoire a des ambitions plus modestes et des exigences plus rigoureuses.

— *Racine*. — Paris, N. R. F., 1935, in-16.

5. XVIII^e SIÈCLE

70. GOHIN (F.). — *Les comédies attribuées à La Fontaine*. Paris, janvier 1935.

L'attribution de ces comédies à La Fontaine ne serait, selon M. Gohin, qu'une légende, due au libraire Adrien Moetjens, de La Haye, qui publia en 1702 le *Florentin*, *Ragotin* et *Je vous prends sans vert* sous le titre de *Pièces de théâtre de M. de La Fontaine*. Les éditions du Ribou (1702 et 1735), le *Registre de La Grange*, les Archives de la Comédie Française permettent d'affirmer que ces comédies sont de Champmeslé.

71. GAIFFE (Félix). — *La publication et les éditions de Tancrède* (*Mélanges Vianéy*, Paris, Presses Françaises, 1934, in-8, p. 277 à 289.)

Les éditions de *Tancrède* publiées du vivant de Voltaire sont très

nombreuses : on en connaît actuellement 17, dont 8 ne sont pas signalées par Bengesco. Le texte présente de nombreuses variantes, au milieu desquelles il est souvent difficile de se retrouver. Cette incertitude, comme les querelles de Voltaire avec ses éditeurs et ses interprètes, tiennent à son caractère et à sa méthode de travail : il faut en chercher l'explication « dans cette hâte de l'improvisation, dans son perpétuel besoin de retoucher son œuvre et dans la tendance de son orgueil à rendre les autres responsables de ses propres fautes ».

6. XIX^e SIÈCLE

72. LOTE (Georges). — *En préface à Hernani. Cent ans après.* Paris, Droz, 1935, 206 p. in-8.

Évolution des idées littéraires de Victor Hugo, formation de ses idées dramatiques ; la bataille d'Hernani, la critique classique et les parodies ; l'histoire, la couleur locale, les personnages, le mélodrame, la voix du poète.

73. GLAESNER (Henri). — *La genèse du Louis XI de Delavigne (Revue belge de Philologie et d'Histoire, avril-juin 1935, p. 389 à 403).*

La première idée du drame viendrait de *Quentin Durward* (lu en 1823) ; le premier projet aurait été modifié après la représentation du *Dernier jour de Tibère* de Lucien Arnault (2 février 1828). A ces influences se seraient ajoutées, de 1828 à 1832, des influences shakespeariennes et voltairiennes moins importantes.

74. LEVAILLANT (Maurice). — *Le premier Ruy Blas et les trois Don César (Mélanges Vianey, Paris, Presses Françaises, 1934, in-8, p. 369 à 378).*

Ruy Blas fut composé entre le 22 juin et le 11 août 1838 ; mais la conception du personnage paraît remonter aux environs de 1833, à l'époque où les préoccupations sociales commencent à obséder Victor Hugo. Selon Vitu, « l'idée mère... serait apparue... en lisant la première partie des *Confessions* », c'est-à-dire les passages sur la marquise de Breil, au livre III.

Quant à Don César, il aurait été d'abord, entre 1830 et 1835, le personnage central d'une comédie picaresque ; puis il serait entré, après rajeunissement, dans le drame ; mais Hugo n'avait pas renoncé

tout à fait à son premier projet : il en reparle en 1841 ; en 1844, Gautier croit que la pièce est prête ; en 1852, le directeur des Variétés la réclame pour Frédérick-Lemaître. On en retrouve des fragments dans le dossier des *Comédies cassées*.

75. BERTAUT (Jules). — *La première représentation de Chatterton* (*Temps*, 13 février 1935).

Les intrigues aux répétitions, la première, la « scène de l'escalier ». Le même numéro du journal donne, à la rubrique *Spectacles*, une information sur la représentation du centenaire (12 février 1935) à la Comédie-Française.

76. FAHMY (Dorrrya). — *George Sand auteur dramatique* — Paris, Droz, 1935, 500 p. in-8.

77. CHIERIGHIN (Salvino). — *Paisiello et Rossini, d'après leur « Barbier de Séville »* (*Ménestrel*, 7 et 14 juin 1935).

Traduit de l'italien par M^{me} Louise Ballarin. — (Raisons de l'infériorité de Paisiello ; emprunts de Rossini à la partition de son prédécesseur, ainsi qu'au *Matrimonio Segreto* de Cimarosa).

78. STEWART (Naney). — *La vie et l'œuvre d'Henri de Bornier*, Paris, Droz, 1935, 258 p. in-8.

X. THÉÂTRE DE PROVINCE

79. PLATTARD (Jean). — *Le théâtre à Poitiers en 1666* (*Mélanges Vianey*, Paris, Presses Françaises, 1934, in-8, p. 229 à 232).

Précieuses indications sur le répertoire et le public ; elles sont tirées du journal de voyage d'un Écossais *Journal of Sir John Lauder, lord Fountainhall* (1665-1676) ; publié par la Société d'histoire de l'Écosse en 1900).

80. PAS (J. de). — *Le théâtre à Saint-Omer au XVII^e et au XVIII^e siècle* (*Bulletin de la Société des Antiquaires de la Morinie*).

Voir *Bulletin* n^{os} 5-6, p. 87.

81. QUESNOT (Auguste). — *Gens de Dieppe et comédiens sous Louis XV. (La Vigie de Dieppe, 28 mai 1935).*

Voir *Bulletin* n^{os} 5-6, p. 76.

XI. THÉÂTRES ÉTRANGERS

3. THÉÂTRES DE LANGUE ANGLAISE

82. AMICO (Silvio d'). — *Shakespeare cattolico?* (*Scenario*, février 1935, p. 62 à 66).

83. BOETTCHER (Henry). — *Young Roscius (Theatre Art Monthly, juin 1935, p. 453 à 458).*

Étude sur William Henry West Betty surnommé « le jeune Roscius » un comédien de 13 ans qui remporte un succès considérable à Londres à la fin de 1804.

84. BRISSON (Pierre). — *Une femme sans importance*, comédie d'Oscar Wilde (*Figaro*, 18 février 1935).

A propos de la représentation de cette comédie à la « Petite Scène » (version française de M. Guillot de Saix et de M^{me} de Saint-Marc) M. Brisson estime que cette « réplique du *Fils naturel* » a déjà vieilli ; elle « évoque le plus pur style Maxim's... le mariage Oscar Wilde-Dumas fils n'est pas un bon mariage », en dépit de la valeur des interprètes.

85. FLETCHER (Ifan-Kyrle). — *Edward Gordon Craig (Théâtre Art Monthly, avril 1935, p. 293 à 304).*

Bibliographie de l'œuvre de E. Gordon Craig par ordre chronologique.

86. SMET (R. de). — *Sir Barry W. Jackson et le festival dramatique de Malven (Worcestershire) (Débats, 27 août 1934).*

Le théâtre privé de Sir Barry W. Jackson a représenté le *Doctor Faustus* de Marlowe, des pièces de Denis Johnston, David Steward, John Drinkwater, et la *Merveilleuse histoire du Bienheureux Bernard de Menthon*, d'Henri Ghéon.

5. THÉÂTRE DE LANGUE ESPAGNOLE

87. LEVI (Ezio). — *Centenario di Lope de Vega* (Scenariò, mai 1935, p. 250 à 254) — (Lope de vega est mort le 27 août 1635).

7. THÉÂTRE ITALIEN

88. AMICO (Silvio d'). — *Interpretazione di Carlo Goldoni* (Scenariò, décembre 1934, p. 632 à 640).
89. PIRANDELLO (Liugi). — *Primato del teatro Italiano* (Scenariò, mai 1935, p. 253 à 241).

8. THÉÂTRE POLONAIS

90. *Le Théâtre en Pologne*. — Varsovie, Chmielna, 1935, in-4°.

9. THÉÂTRE ROUMAIN

91. SADOVEANU (Jon. Marin). — *Panorama del Teatro Rumeno* (Scenariò, avril 1935, p. 198 à 201).

10. THÉÂTRE RUSSE

92. LAUTÈRE (Adrienne). — *Le théâtre russe et ses tendances* (*Revue de France*, 15 janvier 1935, p. 310 à 326).

Analyses de *Igor Boulijtchev et autres* (Gorki), *L'Intervention* (Flavine), *Tragédie optimiste* (Vichnevski), *Lioubor Yarovaïa* (Trenev), *Deux cent mille* (com. mus. d'après le *Gros Lot* de Scholom Aleichem), *La Douzième nuit* (ad. de Shakespeare), *La Dame aux Camélias* (adaptation de Mejerhold).

Le théâtre pour enfants ; la chorégraphie (*la Flamme de Paris*, ballet révolutionnaire, *le Prince Igor*, *la Fiancée du Tsar*, *le Lac des cygnes*).

L'auteur, peu suspecte de sympathie politique pour l'U. R. S. S., rend justice pourtant aux auteurs, aux organisateurs et à la tenue parfaitement correcte du public bolchevik.

93. MOUSSINAC (Léon). — *Avec les comédiens soviétiques en tournée, notes de voyage*. Paris, Éditions sociales internationales (Collection « Commune »), 64 p. in-16.

94. BLOCH (Jean-Richard). — *Deux représentations théâtrales (Europe, 15 février 1935)*.

Compte rendu de *Boris Godounov* au Grand Théâtre de Moscou et de *La Mère* au Nouveau Théâtre réaliste d'Oklopkof, à Moscou également ; la première avec une mise en scène somptueuse, et contestée par certains, la seconde avec des moyens très pauvres, dans une salle d'organisation très particulière, rappelant le théâtre élisabethain. Suggestives, réflexions à ce propos sur l'influence du dispositif sur l'art de l'acteur : « La proximité du public non seulement empêche de chercher l'expression par le maquillage, mais interdit les effets de jeu ou de voix... La simplicité devient la loi de cet art... le jeu devient secret... les passions... prennent une densité à laquelle je ne connais d'analogie ni d'égale ».

12. THÉÂTRE TCHÈQUE

95. MAROT (G.). — *Le Théâtre libéré et D. 34, de Prague* (Temps, 20 août 1934).

Ces théâtres fondés par de jeunes hommes, dont l'aîné n'a pas trente ans, s'apparentent par leur bouffonnerie à la *Commedia dell'Arte*, à la comédie d'Aristophane aussi ; le procès fameux de l'ombre de l'âne, que nous a conté Lucien sert de prétexte à de fort actuelles et fort truculentes charges.

13. THÉÂTRES D'EXTRÊME-ORIENT

96. YAJNIK (R. K.). — *The Indian Theatre*. E. P. Dutton. 1935.

L'auteur, professeur de littérature anglaise à Samaldas College, Bhavnaga, Inde, parcourt l'histoire du théâtre hindou depuis les origines sanscrites jusqu'aux influences européennes modernes.

XIII. MARIONNETTES ET CIRQUES

97. TEMPORAL (Marcel). — *Jeux de l'ombre et du bond* (*Archives Internationales de la Danse*, avril 1935, p. 44 à 46).

Très jolie fantaisie, riche de pensée et d'aperçus esthétiques, à propos de l'Exposition de la Marionnette.

98. *Bulletin des Comédiens Routiers* n° 21, novembre 1934. *L'art de la marionnette*, p. 400 sq. — Suite des notes parues dans le précédent numéro et signalé dans notre bibliographie de 1934, n° 194. Renseignements sur l'origine d'un certain nombre de théâtre de marionnettes : Laffleur et les Cabotins d'Amiens ; théâtre du Walton ; Compagnons de la Marionnette ; Théâtre Cou-Cou (marionnettes à fil) ; Théâtre Roger Roussot ; Marionnettes scouts.

99. BATY (G.). — *Guignol*. — Pièces du répertoire lyonnais ancien, choisies, reconstituées et publiées par Gaston Baty. Paris, Bibl. d'Art Dramatique, 1934, 202 p. in-8.

100. MARCOUT (Victor). — *El' Jeunesse ed' Tchot Doère*. Amiens, Brandicourt-Boivin, 1935, iv-13 p. in-8.

Souvenirs, en dialecte picard, sur le marionnettiste amiénois Édouard David, par un de ses amis d'enfance.

101. DESARTIS (Albert). — *En souvenir de la crèche bison-tine*. — *Les marionnettes françaises et le Mystère de la nativité* (Franche-Comté et Monts Jura, janvier 1935).

Le spectacle de la Crèche en Franche-Comté, en Provence, à Lyon, Paris, Amiens, Liège. Curieux extrait d'une lettre inédite d'Édouard David.

102. THÉTARD (Henry). — *L'âme du cirque* (Voilà, 16 novembre 1935).

Intéressants souvenirs sur Fernando et Médrano. Voir notre Bibliographie de 1935, n° 194.

103. MAC PHARLIN (Paul). — *Puppetry 1934. A Year book of Puppets and Marionnettes*. Detroit 1935.

104. VISKI (Charles). — *Marionnettes hongroises* (Nouvelle Revue de Hongrie, février 1935, p. 148 à 155).

Le « jeu de Bethléem » ; description des personnages et de la représentation ; très intéressantes précisions sur une forme d'art populaire en voie de disparition.

XIV. DANSE

105. KOSTYLEFF (N.). — *L'Esthétique de la Grâce* (Archives Internationales de la Danse, 15 juillet 1935, p. 87 à 91).

A propos du livre de M. Raymond Bayer, paru sous le même titre il y a deux ans (Paris, Alcan, Bibl. de philosophie contemp., 2 forts volumes in-8). M. Koslyeff a extrait de cet ouvrage ce qui concerne la danse.

106. FAUCONNET (Max). — *Les Danses animalières* (Archives Internationales de la Danse, avril 1935, p. 47 à 49).

La danse, chez les peuplades primitives, mime souvent la vie, ou la chasse de l'animal, pour en procurer la capture, grâce à la puissance d'évocation magique de cette pantomime.

107. *Les Danses religieuses* (Archives Internationales de la Danse, avril 1935, p. 49 sq).

Note sur des danses exécutées dans des églises, en Espagne et au Mexique. Ces dernières, fort étranges, sont peut-être des survivances de la religion Aztèque.

108. LACROIX-NOVARO (Yves). — *La Danse Carole* (*Archives Internationales de la Danse*, avril 1935, p. 57 sq.).

A propos du livre de M. Paul Verrier : *Le vers français (formation mètres, adaptations germaniques)* Paris Didier 1931-32. La chanson qui conduisait la *carole* aurait donné naissance au rythme du branle double (octosyllabe) ; elle a de la sorte « conditionné [le rythme] de notre lyrique » : « On voit de quel secours, pour le métricien, pourrait être le musicologue, ensuite un spécialiste de la danse. »

109. NICOLL (Allardyce). — *Royal Divertissements* (*Théâtre Ast Monthly*, février 1935, p. 139 à 146).

Ballets et divertissements à la cour de Savoie de 1640 à 1681.

110. MEYER (Kathi). — *Un ballet à Cassel au XVII^e siècle* (*Revue Musicale*, mars 1935, p. 195 à 198).

Ce ballet intitulé *Die triumphierende Liebe umgeben von den sieghaften Tugenden* fut représenté à l'occasion du mariage de Chrétien Louis de Brunswick-Lunebourg à Zelle. On n'en connaît que trois exemplaires à Berlin, Francfort-sur-Mein et Warburg. — Reproduction de quatre costumes.

111. MICHEL (D^r Artur). — *Le ballet d'action avant Noverre, 1^{re} partie : la théorie* (*Archives Internationales de la Danse*, avril 1935, p. 41 à 43).

Noverre a mis en application des théories formulées avant lui. La danse expressive, et non simplement décorative, a été réclamée, dès 1658, par l'abbé de Pure (*Idée des spectacles anciens et nouveaux*), par Vossius (*De Permatum cantu et viribus Rhythmi*, Oxford, 1673), par l'abbé Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719), par Rémond de Saint-Mard (*Réflexions sur l'Opéra*, 1741), par Batteux (*Les Beaux Arts réduits à un même principe*, 1746).

112. BEAUMONT (Cyril W.). — *Three French Dancers of the Eighteenth Century*. Londres 1935.

Trois essais sur Camargo, Sallé et Guimard.

113. FUCHS (Max). — *Les danseurs des théâtres de province au XVIII^e siècle. (Archives Internationales de la Danse (fin), janvier 1935).*

Répertoire alphabétique des danseurs et danseuses dont les noms ont été relevés dans les travaux et documents concernant les théâtres de province. Des renvois à une liste bibliographique permettent de se reporter aux sources. — Voir Bibliographie de 1934, n° 197.

114. *Archives Internationales de la Danse*. N° 6, 15 décembre 1934.

Numéro spécial consacré aux danses populaires, avec deux courtes notes « en guise de préface » de MM. Pierre Tugat et Alfred Smoula (importantes au point de vue méthodologique). Ce numéro comprend une série de documents sur les danses populaires de diverses provinces ou localités (Auvergne, Pays Basque, Beauce et Perche, Berry, Bresse, Bretagne, Dauphiné, Languedoc, Provence) recueillis avec indication des sources, et une étude sur les plus anciennes danses populaires françaises classées d'après leur caractère (Guy LE FLOCH) ; des études sur les danses pyrénéennes (Frédéric SAISSET), yougoslaves (Sino MLAKAR), lettones (Elza SILINS) et les danses des Tadjiks (Serge KARA MOURZA).

115. *Une exposition Fanny Essler à Vienne (Archives Internationales de la Danse, janvier 1935, p. 14 à 16).*

Détails biographiques sur la célèbre ballerine ; plusieurs portraits intéressants.

116. PÉLISSIER (François). — *Jeux de Provence (Le Var historique et géographique, janvier-mars 1935, p. 260 à 271).*

Description détaillée, en vue de l'exécution, de danses provençales : *Les Olivettes, La Treille* ; dans la première se mêle au symbolisme agricole le souvenir de l'invasion des Maures. Texte du chant qui accompagne la 4^e figure de *La Treille*. L'auteur né et mort à Draguignan (1856-1928) était « un félibre passionné et enthousiaste ». Le manuscrit de son étude contient les airs notés des danses décrites ; il serait à souhaiter que cette musique aussi pût être publiée.

117. TEDESCHI (Pino). — *La danza d'arte a Vienna* (*Scenariò*, décembre 1934, p. 648 à 652).

118. DRIESEN (N. de). — *Les Origines du ballet en Russie. Le Ballet des Serfs.* (*Archives Internationales de la Danse*, avril 1935, p. 38 à 40).

119. HOLT (Claire). — *Les Danses de Bali* (*Archives Internationales de la Danse*, avril 1935, p. 51, et juillet 1935, p. 84 à 86).

L'île de Bali représente dans l'Insulinde « la même phase de civilisation que Java — la grande île voisine — a connue il y a cinq siècles ». Les danses offrent cet intérêt exceptionnel d'être un spécimen d'art paysan « sur la ligne de démarcation qui sépare les rythmes magiques de l'art épique musical. »

XV a. THÉÂTRE POUR LA JEUNESSE, THÉÂTRE SCOLAIRE, THÉÂTRE UNIVERSITAIRE

120. SAISSET (Pascale) et ZNOSKO-BOROVSKY (Eugène). — *Théâtre et éducation* (*Grande Revue*, octobre et novembre 1934).

121. COHEN (Gustave). — *La Sorbonne en voyage* (*Annales de l'Université de Paris*, mars-avril 1935, p. 187 à 191).

Relation du voyage des « Théophilieus » en Belgique ; représentations du *Miracle de Théophile* à Bruges, Louvain, Bruxelles, Anvers et Liège.

122. *Theatre Art Monthly*, juillet 1935. *The Tributary Theatre, a Special Issue.*

Consacré en grande partie au théâtre dans les Universités.

INDEX

(Les noms d'auteurs sont en PETITES CAPITALES, les indications de titres ou de sujets sont en *italiques*).

ADAM LE BOSSU, 19, 22.
 ALLARD (R.), 32.
Almanachs des Spectacles, 4.
 AMICO (S. d'), 82, 88.
Amphitryon, 66.
Animalières (Danses), 106.
Aristophane, 64.
Auditorium (Projet d'), 17.

BAKER (B. M.), 1.
 BAOUR-LORMIAN, 30.
Bali (Danses de), 112.
 BALLARIN (L.), 77.
Barbier de Séville (o. c.), 74.
 BARING (M.), 45.
 BARTHÉLEMY (A.), 41.
 BASKERWILL (Ch. R.), 25.
 BATY (G.), 99.
Bayer (R.), 105.
 BEAUMONT (C.-W.), 112.
Bekker (P.), 9.
Bellini 32 à 37.
 BENTLEY (G. E.), 6.
Bernhardt (Sarah), 45.
 BERTAUT (J.), 75.
Betty (W. H. W.), 83.
 BIGNONE (E.), 61.
 BLOCH (J.-R.), 94.

BOETTCHER (H.), 83.
Bolm (A.), 51.
 BOLM (B.), 51.
Bornier (H. de), 78.
 BOROWSKY (E.-Z.), 120.
 BOSCHOT (A.), 28.
 BOURNONVILLE (P.), 27.
Boursault-Malherbe, 29.
 BRISSON (P.), 84.
 BRUKMAN (C.), 65.

Camargo, 106.
 CASELLA (H.-K.), 36.
 CATAUDELLA (Q.), 64.
 CATEL (J.), 21.
Censure, 38.
 CHANTAVOINE (J.), 9.
Chatterton, 75.
 CHENEY (L.), 7...
 CHENU (H.), 40.
 CHIERIGHIN (L.), 77.
Cinemas (Théâtres et), 11.
 COHEN (G.), 23, 121.
 Comédiens Routiers (Bulletin
 des), 98.
 COOKSON (N.), 18.
 CRAIG (G.), 13.
Craig (G.), 85.

CURZON (H. de), 3, 33.

David (E.), 100, 101.

DAVIS (A. H.), 16.

Delavigne (C.), 73.

DESARTIS (R.), 101.

Dieppe, 81.

DRIESEN (N. de) 118.

DROZ (E.), 24.

DUKES (A.), 21.

DULLIN (Ch.), 12.

DUMORTIER (J.), 57.

ENGLAND (S. L.), 2.

Eschyle, 52.

Eunuque, 64.

Euripide, 62, 63.

FAHMY (D.), 76.

FAUCONNET (M.), 106.

FLETCHER (J.-K.), 85.

FREGOLI (L.), 47.

Femme sans importance (Une),
81.

FUCHS (M.), 113.

GAIFFE (F.), 71.

GERMAIN, 52.

GIUSTI (A.), 62, 66.

GLAESENER (H.), 73.

GOHIN (F.), 70.

GOUNOD (Ch.), 39.

Gringore (P.), 25.

GRONINGEN (B. A. V.), 55.

Guimard, 106.

HENRY (A.), 26.

Hernani, 72.

HEUVEL (H.), 68.

HOLT (Cl.), 119.

Hyacinthe, 40.

ISAACS (E. J. R.), 15.

JACOBET (H.), 30.

JASINSKI (R.), 54.

KAHN-CASELLA (H.), 36.

KAPP (J.), 43.

KOECHLIN (Ch.), 44.

KOMISARJEWSKI (J.), 8.

Korsakow (Rimsky), 47.

KOSTILEFF (N.), 105.

KRANZ (W. S.), 55.

LACROIX-NOVARRÓ (Y.), 108.

Lafontaine (J. de), 70.

LANDORMY (P.), 48.

LANDOWSKI (W.-L.), 42.

LANG (A.), 50.

LAUTÈRE (A.), 92.

LEBÈGUE (E.), 29.

LEFRANC (E.), 10.

LEROU (E.), 46.

LEVAILLANT (M.), 74.

LEVI (E.), 87.

LEVINSON (A.), 49.

LICHY (L.-A.), 28 bis.

Litzi, 38.

LOTE (G.), 72.

Louis XI, 73.

LUGIATO (L.), 56.

MACKAY (E. J. et A. B.), 20.

MAC PHARLIN (P.), 103.

Malherbe (Boursault), 26.

MALHERBE (H.), 34.

MARCOU (V.), 100.

MARKEVITCH, 48.

MAROT (G.), 95.

Massenet, 44.

MAULNIER (Th.), 69.

Médecins, 54.

- MEYER (K.), 110.
MICHEL (A.), 111.
MILLET (F. B.), 6.
MITCHELL (L.), 19.
Molière, 54.
MOUSSINAC (L.), 93.
Moussorgski, 42.
Mozart, 28.

NICOLL (A.), 109.
Norma, 33.
NOVARRO (Y. Lacroix), 108.
Noverre, 105.

Opéra, 6.
Opéra-Comique, 2.

Paisiello, 77.
PANNAIN (G.), 36.
PAOLI (D. de), 35.
PAS (J. de), 80.
PELISSIER (F.), 116.
PERROTTA (G.), 58.
PIRANDELLO (L.), 89.
PLATTARD (J.), 79.
Plaute, 62.
Poitiers, 79.
Populaires (Danses), 114.
PRUNIÈRES (J.), 37.

QUESNOT (A.), 81.

Racine, 69.
Religieuses (Danses), 107.
RIETH (O.), 67.
Rimsky-Korsakow, 48.
Rossini, 77.

ROUSSEL (L.), 59.
Ruy-Blas, 74.

SADOVEANU (J. M.), 91.
Saint-Omer, 80.
SAISSET (P.), 120.
Sallé, 46.
Sand (George), 76.
Sarah-Bernhardt, 45.
Shakespeare, 82.
SMET (R. de), 86.
Sophocle, 58 à 61.
Sotties, 24.
SPRANGER (J. A.), 63.
STEWART (N.), 78.
STRAWINSKI (J.), 53.

Taglioni (M. S. A.), 31.
Tancrède, 71.
TEDESCHI (P.), 117.
TEMPORAL (M.), 97.
Térence, 67, 68.
Théâtres et Cinémas, 11.
THÉTARD (H.), 102.
TIERSOT (J.), 38.
Trepperel (Recueil), 21.
Tributary Theatre, 115.

UNTERSTEINER (M.), 60.

VALAGRÉ (J.), 11.
Vestris (Gaetan), 28 bis.
VISKY (Ch.), 104.

Wilde (O.), 84.

YAJNIK, 96.

ZNOSKO-BOROWSKY (E.), 120.

SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

STATUTS

ARTICLE PREMIER. — Entre les personnes qui accepteront les présents statuts, il est formé une société ayant pour titre : Société des Historiens du Théâtre.

ART. 2. — Le but de cette société est de faciliter les recherches de toute espèce concernant l'histoire de l'art théâtral sur les scènes de langue française. Elle s'efforcera de procurer aux travailleurs les occasions de se connaître, de correspondre et de s'entr'aider.

ART. 3. — Son principal moyen d'action sera la publication d'un bulletin servant à faire connaître les documents d'intérêt général peu accessibles, les publications, articles ou livres, concernant l'objet de ses études ; les recherches et travaux en cours pour lesquels les auteurs seraient heureux de recueillir des renseignements.

ART. 4. — Le Comité directeur prévu ci-dessous à l'art. 8 aura toute liberté d'envisager par la suite et selon l'intérêt de la société les autres moyens d'action, tels que conférences, congrès, etc... susceptibles de servir efficacement aux fins qu'elle se propose.

ART. 5. — Les ressources de la société se composent des cotisations de ses membres et des subventions qui pourront lui être accordées.

ART. 6. — La société comprend :

Des membres adhérents versant une cotisation annuelle d'au moins **vingt** francs ; des membres fondateurs versant une cotisation annuelle d'au moins **cinquante** francs ; des membres bienfaiteurs versant une cotisation annuelle d'au moins **cent** francs.

ART. 7. — Les sociétaires s'engagent :

A payer régulièrement et d'avance leur cotisation ; à déposer dans les archives de la société un exemplaire de tous les travaux d'histoire du théâtre qu'ils viendraient à publier ; à prêter, aux autres travailleurs, dans le plus large esprit de confraternité, l'aide et le secours dont ils pourraient disposer.

ART. 8. — La société est administrée par un comité de neuf membres, élu en assemblée générale et renouvelable chaque année par tiers. Le sort désignera pour les deux premiers exercices les membres soumis au renouvellement.

Les membres sortants sont rééligibles ; le vote par correspondance est admis.

L'effectif du comité directeur pourra être augmenté par décision de l'assemblée générale, selon les besoins de la société.

Le comité pourra s'adjoindre, jusqu'à concurrence du tiers de son effectif, les personnalités étrangères qui, par leur compétence, leurs travaux ou leur situation, lui paraîtraient capables de servir utilement la société auprès de leurs compatriotes.

ART. 9. — Il sera formé un comité d'honneur, composé de membres choisis par le comité directeur.

ART. 10. — Le comité choisit parmi ses membres un Président, un Vice-Président, un Trésorier, un Secrétaire et un Archiviste.

Un règlement intérieur déterminera les attributions de chacun des membres du bureau.

ART. 11. — L'assemblée générale se réunit au moins une fois l'an, dans le cours du mois de novembre, pour entendre et discuter les comptes rendus moral et financier, élire les membres du comité, arrêter les mesures à prendre pour assurer l'action de la société pendant l'année suivante, etc...

Les dispositions de détail concernant l'assemblée générale et l'organisation de ses travaux seront prises par le règlement intérieur.

Des assemblées générales extraordinaires pourront être convoquées, soit par décision du comité, soit sur une demande écrite adressée au Président par dix sociétaires au moins.

Les convocations aux assemblées générales tant ordinaires qu'extraordinaires devront être insérées un mois à l'avance au Bulletin de la société.

ART. 12. — La société est placée sous le régime de l'art. 5 de la loi du 1^{er} juillet 1901 sur les Associations.

Son siège est à Paris, à l'Institut de Langue et Littérature françaises de la Faculté des Lettres.

En cas de dissolution, l'actif restant après liquidation de toutes dettes sera versé à une société poursuivant des recherches analogues et qui sera désignée par l'assemblée générale spécialement réunie à cet effet.

ART. 13. — La société s'interdit toute action ou discussion étrangère au but de ses travaux.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

L'assemblée générale annuelle se tiendra le 1^{er} février 1936, à 17 heures. Elle sera suivie d'une conférence avec projections et audition de disques documentaires. — Le secrétaire mettra à la disposition des confrères qui lui en feront la demande des invitations pour les personnes susceptibles de s'intéresser à notre effort, d'y collaborer ou de l'aider.

BIBLIOTHÈQUE

DE LA

SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

- I. S. W. HOLSBOER. — *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*. In-8°, 330 pages, 32 planches hors-texte..... *Épuisé*.
- II. KOSTA LOUKOVITCH. — *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*. In-8°, 470 pages. 60 fr.
- III. M. FUCHS. — *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, première partie. In-8°, 225 pages, 6 illustrations..... 40 fr.
- IV. D. KNOWLES. — *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. In-8°, 500 pages..... 60 fr.
- V. H. BRUGMANS. — *Porto-Riche*. In-8°, 370 pages, 2 illustrations..... 50 fr.
- VI. Pierre MÉLÈSE. — *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*. In-8°, 460 pages, 9 illustrations.
- VII. Pierre MÉLÈSE. — *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*. In-8°, 250 pages.
Les deux volumes ensemble..... 80 fr.
- VIII. E. DROZ. — *Le Recueil Trepperel*, t. I, *Les Sotties*. In-8°, 460 pages, broché..... 80 fr.
-